Heft 79.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE TRAUTS

STUDIEN UND BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER NÜRNBERGER MALEREI

VON

CHRISTIAN RAUCH

MIT 30 TAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894).

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50
2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50
4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —
5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —
6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —
7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —
10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —
11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —
14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —
15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —
16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —
17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —
18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —
19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —
20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —
21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —
23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —
25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —

DIE TRAUTS



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
79. HEFT.

DIE TRAUTS

STUDIEN UND BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER NÜRNBERGER MALEREI

VON

CHRISTIAN RAUCH

MIT 30 TAFELN



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1907

VORWORT.

Ursprünglich hatte ich nur die Absicht, einen Beitrag zur Geschichte der «Dürerschule» zu geben, indem ich das Material über Wolf Traut kritisch sichtete und durch eigene Funde bereichert zusammenstellte. Dabei ergab sich jedoch immerhin so viel Material auch über Hanns Traut, daß ich glaubte, mit dieser Studie zur Geschichte der Wohlgemut-Werkstatt nicht zurückhalten zu dürfen.

Den zahlreichen Fachgenossen, die mich unterstützten, meinen wärmsten Dank; insbesondere: Franz Bock in Marburg, Campbell Dodgson in London, Hans Stegmann, Theodor Hampe, Fritz Tr. Schulz, Albert Gümbel in Nürnberg, Rudolf Ehwald und Carl Purgold in Gotha.

Gotha, 15. September 1906.

CHRISTIAN RAUCH.



INHALTSVERZEICHNIS.

HANNS TRAUT.

Seite

I. **Urkundliches und Biographisches** 1

II. Die Erlanger Sebastianszeichnung S. 11; der Peringsdörffer Altar S. 12; Traut Hauptausführender des Peringsdörffer Altars S. 16; rheinische Verwandtschaft S. 16; der Lehrer Dürers S. 18.

III. **Weitere Werke in Wohlgemuts Werkstatt** 20

Der Katharinenaltar in St. Lorenz zu Nürnberg S. 20; der Rochusaltar in St. Lorenz S. 21; Gemälde: Die Geburt der Maria im Münchener Nationalmuseum S. 22; andere dem Meister des Peringsdörffer Altars zugeschriebene Bilder S. 23.

IV. **Selbständige Werke** 25

Schutzmantelbild in Schleißheim S. 25; der Heilsbronner Dreikönigsaltar S. 26; 2 Gemälde in der Bamberger Galerie: Die Trennung der Apostel und Madonna umgeben von Heiligen S. 32; Gemälde die h. Sippe in St. Lorenz, Nürnberg S. 33; Gemälde: Die Kreuzfindung im Germ. Museum S. 34.

Anhang 36

Drei der Art des Hanns Traut verwandte Bilder im Germanischen Museum, Nürnberg: 1) Der heilige Jakobus seine Attribute haltend. 2) Zwei wappenhaltende wilde Männer. 3) Allegorie auf Tod und Leben.

WOLF TRAUT.

I. **Biographisches und Urkundliches** 1

II. **Geschichte der Trautforschung** 3

III. **In Dürers Werkstatt** 5

Bestimmung der Lehrjahre S. 5; Kulmbachs Schreyeraltar in Schwäbisch Gmünd S. 5; Trauts Glasgemälde in Schwäbisch Gmünd S. 8; Quatuor libri amorum 1502 S. 10; Sebaldusschnitt S. 12; Zeichnung dazu in Basel S. 13; weitere, denen in Quatuor libri amorum verwandte Buchholzschnitte S. 14; Libellus Linconiensis 1503 S. 15; Karlsruher Altar S. 16; Franziskus-Holzschnitt (B. 110) S. 22.

IV. **Beginn selbständiger Tätigkeit** 24

Bambergische Halsgerichtsordnung S. 24 (u. 30). Illustrationen zu «Locher» S. 24. Auisamentum de concubinariis etc. S. 25; Vademecum Missale Itineratium 1507 S. 25; desgl. 1510 S. 26; drei Rosenkränze

Seite

S. 27. Grumbeck «Ein neve außlegung der seltzamen || Wundertzeichen». S. 29; «Gesta proxime per portugalensis in India etc. S. 30; Bambergische Halsgerichtsordnung S. 30. (S. 24). mit denen der Halsgerichtsordnung verwandte Schnitte in den Roswitha Komödien und «Speculum passionis» S. 36.

V. **Zweite Periode selbständiger Tätigkeit** 38

St. Georg von 1508 S. 38; Breitblatt mit der Legende Heinrichs und der Kunigunde S. 38; dazugehörige Zeichnung S. 40; St. Sebaldus in Schleißheim. S. 42.

VI. **Traut als Haupt einer Werkstatt** 44

Passion 1510 S. 44; Hochaltar der St. Johanniskapelle auf dem Nürnberger Friedhof S. 45; Nebenaltärchen in St. Johannis S. 53; Holzschnittblatt der Geburt und Passion 1511 S. 55; Portraits Friedrichs des Weisen nach Kranach S. 56; Illustrationen zu Bonaventuras Franziskuslegende S. 56; Die Mißgeburt von Spalt S. 59.

VII. **Beginn gesteigerter malerischer Tätigkeit** 61

Murrsches Epitaph S. 61; zwei Brustbilder von Heiligen im Germ. Museum S. 61; Ursulaaltar Heilsbronn 1513 S. 63; Quellenarchivalien für die Heilsbronneraltäre S. 65; Handzeichnungen mit der Katharina in Erlangen und Basel S. 67; Handzeichnung heiliger Georg in Erlangen S. 68; Holzschnitt in Erlangen «der Eremit» S. 69; Schmerzensmann und Schmerzensmutter Holzschnitt S. 69; Artelshofener Altar 1514 S. 70; Zeichnung der heiligen Sippe in Budapest S. 77; Scheurl- und Tucher-Wappen, Holzschnitt S. 78; Holzschnitte für Missale Pataviense von 1514 S. 79; Pieta in Heilsbronn S. 80; Holzschnitte für die Ehrenpforte Maximilians S. 81; Mauritius-Altar in Heilsbronn S. 84; Hausaltärchen in Bamberg S. 87; Taufe Christi im Germ. Museum S. 88; Joachim und Anna unter der goldenen Pforte S. 92; Holzschnitte für den Teurdank S. 93; Abschied Christi von seiner Mutter 1516, Holzschnitt S. 94; Peter-Pauls-Altar Heilsbronn S. 96; Portrait Bambergers in Heilsbronn S. 99; Portrait im Behaimschen Besitz S. 100; Holzschnitt der heilige Augustin und das Kind S. 102; Gregorsaltar in Heilsbronn. S. 103; das Hallesche Heiligtumsbuch S. 104.

Anhang 108

I. 1) Hochaltar der Rochuskapelle in Nürnberg. 2) Cyklustafel im Germanischen Museum, Nürnberg. 3) Christi Abschied von Maria, Bamberg. S. 108.

II. Holzschnittbücher 1) Matheolus Perusinus de memoria etc. 2) Johannes de Turre cremata de efficacia etc. 3) Ein warhafftige und gewisse verkündung von dem closter zu sant Marien etc. 4) Ein kurtze vermerckung der heyligen Stetten etc. 5) Halberstädter Wappen. S. 110.

III. 1) Altarblatt in Aufhausen. 2) Zeichnungen in Budapest, Dresden, Basel, Wien. S. 112.

Berichtigungen.

Auf Seite 32 des II. Teiles Zeile 18 von oben ist zu lesen: mercket statt merket und verwurcket statt verwurket; ferner Zeile 9 von unten: auß statt aus.

HANNS TRAUT.



I.

URKUNDLICHES UND BIOGRAPHISCHES.

Die erste[1] urkundliche Erwähnung des Namens «Hanns Traut» findet sich in den Bürgerbüchern der Stadt Nürnberg, die im Nürnberger Kreisarchive aufbewahrt werden. Es ist die Eintragung bei Gelegenheit der Aufnahme als Bürger[2]: 1477 post juramentum losungarie: «Hanns Traut Maler». In margine die Summe, die ihm als Bürgergeld auferlegt wurde: «11 fl. W»(erung).

Aus dieser Eintragung läßt sich auch ein Schluß auf das uns, wie das der meisten Nürnberger Maler dieser Zeit aus Urkunden nicht bekannte Geburtsdatum dieses Hanns Traut ziehen: Nehmen wir nach zahlreichen Analogien an, daß er zur Zeit seiner Aufnahme als Bürger (in der auch gewöhnlich die Verheiratung zu erfolgen pflegte), etwa 25 Jahre alt («mannbar») war, so kommen wir auf 1453 als ungefähres Jahr seiner Geburt. Ein weiterer Schluß aus dieser Urkunde ist der, daß Hanns Traut eingewandert war. Wären seine

---

[1] Die Angaben Murrs, (Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur Bd. IV, S. 23 ff.), daß ein Hanns von Speyer 1407 auf der Sebalder, 1438 auf der Lorenzer Seite wohnte, sind, wie Gümbel (im nachfolgend angeführten Aufsatz Anm. 2) nachweist, irrig; damit fallen auch die Vermutungen, die Thode (Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt 1891, S. 218 und Anhang III, 1) für die Familie Traut hieran knüpfte.

[2] Ms. Nr. 235 fol. 165b. Nach Abschluß dieser Arbeit erschien ein Aufsatz Gümbels im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXIX: «Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malergeschichte III, die Malernamen der Nürnberger Meister und Bürgerbücher 1363—1534 und der Steuerlisten 1392—1440». Ich danke Herrn Gümbel herzlich auch an dieser Stelle für die Bereitwilligkeit, mit der er mir schon vor Erscheinen den Revisionsabzug seines Aufsatzes überließ, so daß ich meine Forschungen durch die seinen ergänzen und auch die Frage des «jüngeren Hanns Traut» diskutieren konnte.

Eltern bereits Bürger gewesen, hätte es der ausdrücklichen Aufnahme nicht bedurft. Woher er einwanderte, nämlich aus Speyer, geben uns spätere Urkunden an.

1487 starb ein Hanns von Speier[1]: Im Großtotengeläutbuch von St. Lorenz[2] heißt es: (Es wurde geläutet) «item Hanß von Speyer an sant egidien tag». Gümbel will diese Nachricht auf den 1477 genannten Hanns Traut beziehen und hält dementsprechend die korrespondierende Angabe des Totengeläutbuches von St. Sebald[3] (Es wurde geläutet) «Hanns Drack von Speyer» für Verschreibung aus Traut.[4]

Das erregt zunächst aus paläographischen Gründen die schwersten Bedenken: selbst die Tatsache, daß die Nachricht nur in einer Abschrift des 18. Jahrhunderts vorliegt, erscheint als Erklärung einer solch horrenden Verlesung nicht ausreichend. Vollends widerlegt wird aber diese Annahme dadurch, daß der Name fast identisch als Drach in Speier vorkommt, repräsentiert durch den berühmten Drucker. Die Umwandlung von Drach in Drack aber ist eine ganz unwesentliche Verlesung oder Verschreibung.

Dieser Hanns von Speier wird auch kaum Maler gewesen sein; dieser Titel, der doch in der Regel beigesetzt wird, findet sich auch in zwei Briefurkunden nicht, die sich mit einiger Wahrscheinlichkeit auf diesen Hanns Drach von Speier beziehen lassen.[5]

---

[1] Die von Thode und Vischer abgedruckte Nachricht Murrs, (Journal XV, 42), daß 1486 ein Hanns Traut in den Bürgerbüchern, vorkomme, ist insofern zu korrigieren, daß Murr nicht die Bürgerbücher, sondern Steuerlisten benutzte; der Eintrag des Namens in dem leider verschollenen Kodex besagt also nur, daß Hanns Traut in diesem Jahre in Nürnberg Steuern bezahlte (nach Gümbel, a. a. O.).

[2] Germ. Museum Nürnberg, Bibliothek ms. fol. 6277.

[3] Original verschollen. Abschrift des 18. Jahrhunderts auf der Bamberger Königl. Bibliothek, Sammelband Cod. Ms. J. H. Msc. hist. in 2⁰ 62. Blatt 301—312.

[4] Seydlitz vermutete, daß die Angabe auf dem Fenitzerschen Portrait (s. u. S. 10) Hanns Traut «Ao. 1488» das Todesjahr des Dargestellten bezeichne. Das würde an und für sich zu dem von Gümbel angenommenen Todesjahr insofern ganz gut stimmen, als ein Irrtum um ein Jahr immerhin leicht möglich ist; siehe jedoch die Erklärung auf Seite 10.

[5] Nürnberger Briefbücher Nr. 42, fol. 41 a. Speyer. Lieben freunde, eur schreiben von wegen Hannsen von Speyrs verlassen habe halb, jetzo an uns gelangt, begerende, die seinem bruder zu erziehung desselben Hann-

Eine weitere Eintragung des gleichen Namens findet sich in den Bürgerbüchern aus dem Jahre 1491 post Walburgis (1. Mai) «Hanns von Speyer».[1] Das Bürgergeld betrug 8 fl. werung. Gümbel schließt aus dieser Stelle in Verbindung mit der obigen, von ihm als Todesnachricht eines älteren Hanns Traut angesehenen Nachricht von 1487, auf die Existenz eines jüngeren Malers Hanns Traut.[2] Auch dieser Annahme kann ich — selbst abgesehen von der Widerlegung der Beziehung jener Todesnachricht — mangels anderweitiger Belege vorläufig nicht beistimmen. Der hier genannte Hanns von Speyer wird ebensowenig Maler gewesen sein, wie der 1487 verstorbene Hanns Drach, er braucht nicht einmal Traut geheißen zu haben; der von Murr für 1407 und 1438 angegebene Hanns bezw. Heinrich von Speïer hieß ja auch nicht Traut, sondern Ziegler (s. o. S. 1 Anm. 1).[3]

---

sen verlassen kinde zu behenden, haben wir vernomen. nu hat der benant Hanns seinen letsten willen laut der innligenden zetel fürgenomen, darinn begriffen. das Jacob Kupfer von Winterthur, der das Kind zeucht, das gelt zu Potzen einnemen sol und wo wir nu eurem burger des benanten Hannsen verlassene habe verfolgen lassen solten, wolte uns bedunken, dem abschied Hannsen nicht gemeß sein. ob aber euer w[irdigkeit] bedunken wolt, daz das kind mit eurem burger zu erziehen versorgt sein solte und er sich des mit dem benanten Jacob, im das kind mitsamt dem gelt zu Potzen verfolgen ze lassen, vertragen und wir des gleublich bericht werden, wollen wir uns, zu nutz dem kind und euer w. zu gevallen, unverweislich darinn halten, dann wamit etc. dat. feria V^{a} post Galli (= 20. Oktober) 1491.

2. Ebenda. fol. 134^{b}. Schultheissen vnd Rate zu Winterthur. Lieben freunde. eur schreiben, Hannsen von Speirs nachgelassen habe halben, die Martin Kuffer von Basel, desselben Hannsen von Speirs kinden zu überantworten, (zu übergeben?) ytzo an uns gelangt, haben wir vernomen und wollen desselben Hannsen von Speirs verlassen gelt mitsambt etlichen kleidern schaffen gein Costenz und für bas von dannen zu euer weisheit, dem kinde zu got uberantwort ze werden. dann wamit etc. dat. feria III^{a} post Joh(annis) baptiste (= 26. Juni) 1492.

Ich verdanke die Abschrift beider unveröffentlichter Urkunden der Liebenswürdigkeit Gümbels.

[1] Kreisarchiv Nürnberg Ms. 235 fol. 212^{a}.

[2] Daß etwa Hanns Traut sein Bürgerrecht aufgegeben und 1497 wieder erworben hätte, ist dadurch ausgeschlossen, daß wie mir Gümbel brieflich mitteilte, Verzeichnisse der «ausgetretenen» Bürger aus diesen Jahren (1477—91) vorhanden sind, in welchen dieser nicht genannt wird.

[3] Sollte sich — ganz ausgeschlossen ist das natürlich nicht, da den Abschreibern die unglaublichsten Dinge unterlaufen, so daß der Kopist der Eintragung von 1487 auf den ihm vielleicht bekannten Namen Drach geraten haben könnte, weil das Original undeutlich war — die Gümbelsche

In den Urkunden findet sich niemals die Unterscheidung zweier Malerpersönlichkeiten dieses Namens etwa durch den Zusatz der ältere oder der jüngere; ebensowenig auf der Zeichnung aus dem Besitze Dürers und auf der Unterschrift des unten beschriebenen Fenitzerportraits. Das Attribut alt in Neudörffers Bericht (s. S. 9): Dieser Traut (= Wolf) war des alten Trauten Hannsen, — nachgelassener Sohn, drückt nur wie die Nachstellung des Vornamens noch deutlicher macht, den Gegensatz zu dem jüngeren Traut, eben zu Wolf aus; hätte er den Unterschied von einem jüngeren gleichnamigen Bruder markieren wollen, würde Neudörffer höchstwahrscheinlich «des älteren Hannsen Traut» geschrieben haben. Auch der Ausdruck «nachgelassen» wird nicht, wie Gümbel will «unmündig nachgelassen» bedeuten, sondern ganz allgemein = hinterlassen aufzufassen sein; höchstens soll vielleicht angedeutet werden, daß Wolf der einzige Sohn und Nachfolger war.[1]

Gegen die Annahme eines jüngeren Hanns Traut spricht schließlich auch eine aus den unten folgenden stilkritischen Be-

---

Annahme zweier Hanns Trauts durch Auffindung weiterer Belege bewahrheiten, so wäre etwa folgendes anzunehmen: Der ältere Hanns Traut starb während seiner Arbeit am Peringsdörffer Altar (s. S. 16) hinweg; infolgedessen vollendete der Meister R. F. die Flügelbilder noch in demselben Jahre 1487 laut dem Datum auf einem der Bilder. Der jüngere Hanns Traut, der ebenfalls aus Speyer eingewandert sein müßte, da er von Speyer genannt wird und 1499 das Bürgerrecht als Auswärtiger erwirbt, wäre dann wohl als der Schüler des älteren und der Schöpfer aller späteren dem Hanns Traut zugeschriebenen Werke anzusehen. Aus dem eben angeführten Grunde der Erwerbung des Bürgerrechts könnte er auch kein Sohn — höchstens also Bruder oder Vetter des älteren Hanns Traut gewesen sein, da er als Bürgersohn das Bürgerrecht ererbt hätte. Der gleiche Name spricht nicht dagegen; auch Dürer z. B. hatte drei Brüder des Namens Hanns. Das in den Briefurkunden (s. Anm. S. 2) genannte unmündige Kind wäre dann vielleicht Wolf, der in diesem Falle aber kaum vor 1480 geboren sein könnte, wahrscheinlich sogar einige Jahre später, so daß vielleicht die Annahme Hagers (s. u.), der aus der engen Freundschaft mit Hermann Vischer auf ungefähr gleiches Alter der Freunde und damit ein Geburtsdatum Wolfs um 1490 schloß, zu Recht bestände. Dann würde vielleicht auch die Zahl auf dem Fenitzerportrait (s. S. 10) als die Datierung eines von dem jüngeren Hanns Traut nach dem Tode des älteren geschaffenen Originalportraits zu erklären sein.

[1] Vielleicht steht — um jedes Für und Wider anzuführen — die Differenz in der Ueberlieferung der unten angeführten Stelle bei Neudörffer über Wolf Traut: — Lochers Text gibt Wolf Traut als Sohn, Campes als Bruder Hanns Trauts an — in irgendwelcher Beziehung zu dem doppelten Vorkommen des Namens Hanns v. Speyer.

trachtungen zu gewinnende Wahrscheinlichkeit: Ein Hanns Traut, nämlich der von Dürer auf der Erlanger Sebastianszeichnung genannte, war, wie ich nachweisen werde, Mitarbeiter an dem 1487 datierten Peringsdörffer Altar. Diese «Gesellenarbeit» läßt sich auch nach der aus dem Befunde zu erkennenden, unten charakterisierten (S. 17) psychologischen Haltung besser mit der Person eines Mannes von 35 Jahren[1] als der eines Jünglings von 21 Jahren vereinigen. Ebenso zeigen die beglaubigte Sebastianszeichnung (s. S. 11) sowie alle Werke, die ich diesem Hanns Traut zuschreibe, noch so viel Elemente der älteren Zeit, wie sie etwa Schongauer repräsentiert, daß auch ohne die Urkunde von 1477 ein nicht mehr ganz junger Mann dieses Namens angenommen werden müßte.

In den Jahren 1488—1495 finden wir Hanns Traut mit Aufträgen für das Zisterzienserkloster Heilsbronn (zwischen Nürnberg und Ansbach), die Begräbnisstätte der fränkischen Hohenzollern, beschäftigt. Die für uns in Betracht kommenden Heilsbronner Archivalien, die uns auch noch bei Betrachtung der Bilder des Sohnes Wolf Traut von Wert sein werden, finden sich im Allgemeinen Reichsarchiv zu München. Es sind zwei Bände Rechnungsbücher in folio, «libri computationum» und ein «Vigilienbuch».[2] Im ersten der beiden Rechnungsbücher finden sich die Hanns Traut betreffenden Eintragungen, dessen Name, «Hanns Speyer von Nürnberg, Hanns von Speyer, Johannes de Spira» aber nur bei Gelegenheit der Kostenrechnungen genannt wird. Er malt in den Jahren 1488—1495 unter dem Abte Conrat Haunold, der von 1479—98 regierte, für einen Anbau an der neuen Abtei Bilder aus dem Leben des heiligen Bernhard u. a. m. Die Rechnungseinträge lauten: 216 talenta pro pictura St. Bernhardi; 3 fl. pro ymaginibus vitae St. Bernhardi; 6 fl. pro imagine beatae virginis et clipeo fontis

[1] Dieses Alter würden wir gewinnen, wenn wir das oben bei dem älteren Traut angestellte Rechenexempel hier wiederholen: 1491 — 25 ergibt als ungefähres Geburtsjahr 1466.

[2] Bei der Bearbeitung dieser Archivalien war mir das außerordentlich gründliche Werk des früheren Heilsbronner Pfarrers Muck, Geschichte des Klosters Heilsbronn von der Urzeit bis zur Neuzeit, 3 Bde. Nördlingen 1879, von größtem Nutzen. In manchen Punkten wird es ergänzt durch Stillfried, Kloster Heilsbronn, Berlin 1877.

salutis in fenestris capellae. Wahrscheinlich sind mit diesen Posten die leider nur ganz kümmerlichen Reste im Eckzimmer des Oberstockes in dem erwähnten Bau in Verbindung zu bringen, die nur noch plastisch aufgesetzte vergoldete Nimben und gänzlich unbestimmte Spuren von Farben und Konturen erkennen lassen.

Ein heiliger Nikolaus, den er in den Jahren 1490—92 für die restaurierte Nikolauskapelle für «56 fl.» malte, ist gänzlich verschollen. Gut erhalten aber ist die in den Rechnungseinträgen von 1494 erwähnte Balkendecke (in der heutigen Lehrerinnenwohnung), deren Schnitzereien 26 fl. kosteten. Die Schnitzereien, — von nicht unbedeutendem künstlerischem Wert, — stellen eine Madonna, Johannes den Täufer, einen Kaiser im Ornat mit dem Doppeladler darunter, die Kurfürstenwappen von Mainz, Köln, Trier, von Sachsen und Brandenburg, sowie das Zisterzienserwappen dar. Ob sie Hanns Traut selbst verfertigte, mag dahingestellt bleiben. Da er, wie aus einer unten mitgeteilten (S. 8) urkundlichen Notiz hervorgeht, Bildhauer beschäftigte, wird dies wohl auch hier der Fall gewesen sein.

1490, also während seiner Tätigkeit für das Heilsbronner Kloster, wird er in Nürnberg mit einer Geldstrafe belegt; die Angabe findet sich[1] im Jahresregister (Stadtrechnung) unter den Einnahmen aus «Půß vnd Vnzucht»: «1 *lb.* n(ovi) Hanns Trawt».

Daß Hanns von Speiers Tätigkeit auch in weiterem Umkreise außerhalb Nürnbergs Anerkennung gewann, beweisen uns urkundlich festgestellte Arbeiten für den sächsischen Kurfürsten F r i e d r i c h d e n W e i s e n. Allerdings kann ich den von Bruck[2] mitgeteilten Rechnungseinträgen nicht mit diesem entnehmen, daß Hanns Traut sich selbst in Sachsen aufgehalten hätte. Mir scheinen nur die folgenden Eintragungen von etwa 1492 und 1496 in den «kassierten Rechnungen» des Landesrentmeisters Hans Leimbach[3] für unseren Maler in Betracht

[1] Ich verdanke den Hinweis auf diese Urkunde der Freundlichkeit Gümbels.

[2] Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903, S. 130 ff. und S. 293 f.

[3] Im Weimarer Staatsarchiv.

zu kommen: 1. (Rechnungen von 1491—93) «XX gulden hab ich hansen vmbhawen (Hans Unbehaun war der kurfürstlich sächsische Agent in Nürnberg) zalt, die er vff beuehl zu N. ausgericht vnd zalt hat Hansen von Speier Maler». 2. In der Rechnung vom Montag nach Pauli convercationis bis Sonntag nach Exaudi 1496 (B. 4147). «XXXV ß . . . hab ich of beuelh m. g. h. Meister Johann zu Nurinberg czallt vnd Talner von seinetwegen geben, die er meyn gt. Hrn schuld, soll man im an seyner arbeyt abrechnen. Act. Ostern Im XCVI». Die übrigen von Bruck angeführten Belege, die nur den Namen «Meister Johann Maler» führen, scheinen mir doch bei weitem zwangloser, ja direkt fraglos, zumal da, wo sie einen Aufenthalt Hanns von Speiers in Leipzig beweisen sollen, auf den wahrscheinlich sächsischen Maler Hanns Molner zu Leipzig zu deuten; auf diesen bezieht auch Bruck ohne weiteres andere ungefähr gleichzeitige Angaben des Namens in dieser Form (S. 133 und 294).

Von weiterer Tätigkeit für einen auswärtigen Besteller nämlich den Eichstätter Bürger Diebold Zeller, berichten zwei von Gümbel mitgeteilte Briefurkunden.[1]

---

[1] Am 11. Februar 1499 schreibt der Nürnberger Rat Bischof Gabriel von Eichstädt (Kgl. Kreisarchiv, Briefbücher Nr. 44, S. 264): Gnediger herr! e[uer] f[ürstlichen] gn[aden] schreiben und begeren von wegen derselben e. f. gn. underthan Diebolten Zellers, unsern burger Hannsen Traut von Speyr betreffend, an uns gethan, haben wir mit undertänigkeit vernomen, dasselbig gedachtem, unserm burger thun fürhalten, der hat darauf geantwort und daneben ein copei des angezogen gedingszettel (d. h. Vertragsurkunde), wie das zwuschen in beden sol abgeredt sein, eingelegt, als e. f. gn. ab hierinn verschloßen schriften hat zu vernemen. und wo die sach innhalt desselben gestallt, so were sein erbieten nach unserm ansehen vollig und gnugsam, undertänigklich bittend, e. f. gn. geruche, des auch gnedigklich gesettigt se sein. Das etc. verdienen. Datum 2ª post Scolastice (= 11. Februar) 1499.

Diesem Brief folgt am 1. März ein zweiter, (ebenda Seite 267): Gnediger herr! bei kurzvergangen tagen hat uns e[uer] f[ürstliche] gn[aden] von wegen derselben e. f. gnaden unterthans Diepolten Zellers, burgers zu Eystet, geschriben, unsern burger Hannsen Traut von Speir betreffend, darauf wir e. f. gn. mit innligender underrichtung und erbietens unsers burgers antwort haben gethan; demselben seinem erbieten ist [er], als er uns bericht, in fürnämen nachvolg ze thun, darzu und der sachen zu pillichem austrag er verhofft unser furschrift (Empfehlungsbrief) bei e. f. gn. wol ze genießen; der haben wir ime uf sein gesinnen (Ansinnen) aus guten ursachen nit waigern wöllen und ist darumb an e. f. gn. unser undertänig bethe, dieselb geruche dem unsern in der sachen zu seiner gerechtigkeit

Einen ferneren Einblick in Hanns Trauts Tätigkeit gewähren dann noch die beiden folgenden urkundlichen Angaben. — Die erste entstammt den Nürnberger Ratsverlässen:[1] (1504, VII, 2b) Sexta post Mauricii. (27. September) 1504: «Den schilt bei Hannsen von Speir, dem maler lassen besichtigen und schatzen und alhsdann Ernnsten von Vestenberg solhs zuschreiben.» Was für ein Schild das war, ob ein Toten- oder Turnierschild, entzieht sich unserer Kenntnis. Unter den in den Nürnberger Kirchen aufgehängten Totenschilden fand ich keinen des Namens. Die andere urkundliche Notiz gibt Lochner im Kommentar seiner Neudörfer-Ausgabe: Am Mittwoch, 6. August 1505 bekannte Hanns Traut von Speier Veit Stossen 18 fl. für Arbeit zu bezahlen auf sein gut Vertrauen, da er deren nicht länger entraten wolle mit Zeugnis von Wolf Pömer und Wolf Löffelholz.[2]

Trotz seiner ausgedehnten Tätigkeit ist Hanns Traut ebenso wie Wohlgemut kaum auf einen grünen Zweig gekommen; das geht aus folgender Urkunde im Nürnberger Stadtarchiv hervor. (Conseruatorium de Anno 1507/1508 fol. 83) «Hanns Trawt von Speyr Maler Bekennt für sich vnd || sein erbenn Herrn Marquarten Mendel vierzig guld reinisch || verfallener Zinß als In erclagten eruolgtem vnd verneuertem || Rechten zu bezalen. Testes H. Michl Beheim senior vnd H. Endres || Bewder act. 3a. po. Walpurgis 2. May 1508.»[3]

---

gnedigen willen ze beweisen, und ob er gegen benanten e. f. gn. verwandten gepurlichs rechtens nottdurftig sein wurde, im des gnedigklich und fürderlich ze verschaffen. Das etc. verdienen. Dat. Sexta post Reminiscere (= 1. März) [14]99.

«Daß es sich um den Maler handelt, beweist das Einlaufjournal des Nürnberger Rates, woselbst unter den in der Zeit vom 20. Februar bis 20. März 1499 eingelaufenen «Supplication vnd ander vnversiegelt schriften» auch eine von «Hanns Trawt Maler» herrührende Eingabe erwähnt wird.» (Nach Gümbel, a. a. O., S. 344, Anm.).

[1] Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance. Wien und Leipzig 1904. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik. N. F. XI. Bd. Bd. I. Nr. 682.

[2] Durch diesen letzteren Namen ist diese Urkunde, — auch abgesehen von der Beziehung zu Veit Stoß — für ein Bild Hanns Trauts (s. S. 33) wichtig.

[3] Vgl. die Abschrift dieser bisher unveröffentlichten Urkunde in dem ebenfalls im Nürnberger Stadtarchiv aufbewahrten Manuskript Lochners «Selecta Archivalia Norimbergensia VIII, S. 308». Herr Konservator Dr.

Das Todesjahr Hanns Trauts findet sich[1] 1. im Großtotengeläutbuch von St. Sebald. (Vgl. Anm. S. 2.) 312ᵇ unter den Angaben zwischen Pfingsten und Herbst 1 5 1 6. «Hannß v. Speyer moler, 2. im Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, Königl. Kreisarchiv Nürnberg (Hs. S. 1, L. 130 Nr. 8) fol. 92ᵇ: «Item Hans von speir maller nach Walpurgis (1. Mai) 1 5 1 6. Seine Frau überlebte ihn noch um etwa 20 Jahre laut einer von Lochner[2] veröffentlichten Urkunde des Nürnberger Stadtarchives (Lit. 62, fol. 20), aus der wir zugleich des Malers Wohnstätte erfahren: «eine Trautin, des Steffan Arnolts Mutter Schwester, so hie in Nürnberg gestorben, wol bei zehen Jahren ungefährlich oder länger verschinen, hat einen Mann gehabt, der Hanns Traut genannt, welcher ein Maler gewest und gemeiniglich nur Hanns von Speyer genannt worden, hat hie in der Bindergasse gewohnt.»

Zum Schlusse endlich sei der Vollständigkeit wegen angegeben, was Neudörfer in seinen Nachrichten[3] bei Gelegenheit der Erwähnung des Sohnes Wolf vom Vater, Hanns Traut sagte; wohl ist es nur eine literarische Quelle, da aber Neudörfer, der von 1497—1563 lebte, noch Zeitgenosse war, so dürfen seine Aufzeichnungen doch — cum grano salis — urkundlichen Wert beanspruchen: «dieser Traut (= Wolf) war des alten[4] Trauten Hannsen, der den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viel erbare Herren conterfeyet und in seinem Alter erblindet, nachgelassner Sohn.» Schon 1778 gibt G. von Murr[5] an, daß die auf «nassen Kalk» gemalt gewesenen Gemälde im Kreuzgang der Augustinerkirche St. Veit

Hampe hatte die Freundlichkeit, mich darauf aufmerksam zu machen. Herrn Archivrat Dr. Mummenhoff für freundliche Hilfe herzlichen Dank.

[1] Noch Bruck nimmt an, Hanns Traut sei «kurz nach 1505 wohl gestorben» (a. a. O., S. 131).

[2] Kommentar zu Neudörfer, S. 137.

[3] Des Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden herausgegeben von Lochner Stadtarchivar zu Nürnberg, Wien 1875 (Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. X) S. 136 f.

[4] In der Hinzufügung dieses Attributes sieht Gümbel, a. a. O., eine Hauptstütze für die Annahme zweier Hanns Traut.

[5] Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg, 1778, S. 132 ff.

«verlöschet» seien.[1] Auch diese Reste können wir nicht mehr untersuchen: die Augustinerkirche ist zerstört worden.

Die Nachricht der Erblindung findet sich auch auf einem Portrait Hanns Trauts, — einem Schabkunstblatt von Fenitzer[2] Es zeigt in Rollwerkrenaissance das Bild eines Mannes mit sehr gelichtetem Haarwuchs, in dunklem Mantel, der zurückgeschlagen den weißen Halskragen frei läßt. Auf der Unterschrift steht: Hanns Traut Mahler || In Nürnberg, Ist erblint, Ao 1488, || G. Fen. Fec. Auf diese Quelle geht die Angabe Murrs,[3] daß Hanns Traut 1488 erblindet sei, zurück. Das ist nach unseren Urkunden ausgeschlossen. Das trennende Komma der Unterschrift scheint aber auch anzudeuten, daß die Angabe der Erblindung und des Jahres jede für sich selbständige Bedeutung haben sollen. Wahrscheinlich stand auf dem Original nur die Jahreszahl.[4] Vielleicht ist aber die Tatsache, daß ich bisher nur ein Bild Hanns Trauts fand, das nach 1504 anzusetzen wäre, mit dieser Erblindung in Zusammenhang zu bringen.

---

[1] Ueber einen kuriosen Irrtum Thausings in seinem Dürer 1. Aufl., S. 69, Anm. 2. s. Vischer, Studien S. 359. Th. schrieb beglaubigte Werke des Wohlgemutgehilfen R. F. in St. Lorenz, die zum Peringsdörffer Altar gehören Hanns Traut zu und knüpfte daran die Frage «ob etwa diese Folge von Bildern zu derjenigen gehört, welche Hanns Traut für den Kreuzgang der Augustiner gemalt hat und welche 1816 daselbst verbrannt sein sollen».

[2] Exemplar im germ. Museum zu Nürnberg. Kupferstichkabinett.

[3] Journal XV 42. Murr gibt an daß Georg «Fen» das obige Bildnis radiert habe. Vischer (Studien S. 335) und Thode (Malerschule S. 272) schreiben diesen neuen Namen ab.

[4] Die Darstellung des Schwarzkunstblattes läßt den nicht allzu fernliegenden Schluß auf ein Selbstportrait als Original zu. In der Zeichnung der Augen, die dann konventionell umgezeichnet wären, und der Brauen, der Nase und des Mundes, der Mantelfalten und vor allem der Hand mit dem abgespreizten Zeigefinger, könnte ein Trautsches Original durchschimmern.

II.

Erlangen, Handzeichnung Sebastian.

Alle Betrachtung des älteren Traut als Künstler hat naturgemäß auszugehen von dem einzig beglaubigten Werke[1] einer Handzeichnung großen Formats, im Kupferstichkabinette der Erlanger Universitätsbibliothek, die den heiligen Sebastian darstellt. (Signatur II, A. 25. Papiergröße 559×304 mm; aus zwei Stücken zusammengeklebt, das untere 126 mm hoch). Sie stammt aus dem Besitze Dürers, der darauf schrieb: «Dz hatt Hans trawt zu Nornmirchkg gemacht.» Der Akt des Heiligen, der an einem dürren Baum mit abgesägtem Stamm und Aesten auf einer spätgotisch profilierten Fußplatte steht, ist in Strichlagen brauner Tusche mit der Feder aufs subtilste durchmodelliert, — sogar die Adern an Armen und Füßen sind gegeben — nur die tiefsten Schattenstellen sind mit dem Pinsel eingetuscht. Das Gesicht ist an den Backen statt mit braunen mit rötelfarbigen Strichen schraffiert. Die Augenlider sitzen kugelig in den Höhlen und lassen nur in schmalem Spalt die braune Iris mit dem schwarzen Pupillenpunkt sichtbar werden. Die scharfen Augenbrauen sind mit den Konturen des Nasenrückens in eine Linie zusammengezogen. Die Stirn ist niedrig und breit, das Kinn klein und spitz mit einem Grübchen darin. Die Anatomie des Körpers ist verständnisvoll gegeben; charakteristisch ist die treue Wiedergabe der modisch durch spitze

[1] Mit allem Vorbehalt und darum nur an dieser Stelle schreibe ich Hanns Traut eine auch von Liphard handschriftlich so bezeichnete große (630 × 272 mm, 190 mm unten angestückt) getuschte Federzeichnung der Erlanger Handzeichnungensammlung zu (Kasten II, Mappe A Nr. 29). Sie ist ebenso wie der Sebastian eine ins malerische übersetzte Reliquienstatuette, aber viel skizzenhafter als jener behandelt. Innerhalb kräftiger brauner Tuschkonturen braun laviert, Gesicht und Buch rot, Bartstoppeln bläulich. Für die gleiche Hand wie in dem Sebastian spricht außer der technischen Verwandtschaft die Gleichheit in den Mitteln physiognomischer Charakteristik. Nur die Hände sind hier altertümlicher als dort gezeichnet.

Schuhe verkrüppelten nackten Füße des Modells, sehr sicher und geschickt die Zeichnung der nervös zusammengekrampften Hände. Alles in allem verrät die Zeichnung ein gutes künstlerisches Können mit einer speziellen Begabung für die Darstellung plastischer Werte, die besonders Dürers Interesse gefesselt haben muß. Das Vorbild war sicherlich eine Reliquienstatuette, wofern nicht gar die Zeichnung den Entwurf zu einer solchen darstellt.

Nürnberg, Germanisches Museum, Peringsdörffer Altar.

Diese Zeichnung steht in engstem Zusammenhange mit einem vielbesprochenen malerischen Meisterwerke: dem aus der Augustinerkirche zu Nürnberg stammenden Peringsdörffer Altar im germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Auch Thode[1] ist die enge Verwandtschaft des Erlanger Sebastians mit der Darstellung desselben Heiligen auf dem Altar aufgefallen. Aber zu Gunsten seines mythischen Wilhelm Pleydenwurff mußte er, — man merkt aber seinem Texte sehr die Bedenken an, die ihn quälten, — eine gewisse rein äußerliche Verschiedenheit in den beiden Köpfen hervorheben und das Erlanger Blatt zu einer Nachzeichnung nach dem Nürnberger Sebastian degradieren. Gegen eine Nachzeichnung, Thode spricht allerdings vorsichtig von einer «Studie, zu der Hanns Traut sich jenen Sebastian auf dem Altarwerk als Vorbild genommen», sprechen nun aber[2] zunächst ganz entschieden die Verschiedenheiten auf beiden Darstellungen, die auch Thode angibt. Der linke Arm des Erlangers ist hochgebunden, des Nürnbergers gesenkt, der Körper der Zeichnung etwas nach links, der des Gemäldes nach rechts gedreht, der Schurz flattert bei beiden nach entgegengesetzten Seiten; dazu kommt die Freiheit und Sicherheit der Zeichnung, die nichts von dem unselbständig Tastenden einer Kopie an sich hat. Vielmehr jeder Feder- und jeder Pinselstrich auf beiden Bildern zeugt von demselben künstlerischen Temperament und Empfinden. Die Art und Intensität der Bewegung des Körpers, der Finger bis ins einzelne, — die rechte Hand krampft sich zusammen, die Finger der linken sind leise gekrümmt — des

---

[1] Thode, die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1891, S. 179 f.

[2] Abgesehen davon, daß die Zeichnung nach einer oder für eine Reliquienstatuette gemacht ist.

flatternden Lendenschurzes, auch des Kopfes ist ein und dieselbe; also ist es ein und derselbe Künstler, der beide Werke ausgeführt hat, und die Zeichnung ist höchstwahrscheinlich eine Vorstudie zu dem Gemälde. Die schon erwähnte äußerliche Verschiedenheit in der Zeichnung der Köpfe, die aber trotzdem in der Haarbehandlung, in der Zeichnung von Braue und Nase, in der Mundstellung auch die durch die Gleichheit des Ursprungs bedingte Verwandtschaft aufweisen, wäre vollkommen zureichend mit der individuellen Freiheit des Künstlers seiner Studie gegenüber zu erklären; jedoch möchte ich annehmen, daß hier sich — wie wir noch sehen werden, ist das bei dem ganzen Altar der Fall — der Einfluß des verantwortlichen Leiters der Werkstatt, Wohlgemuts, kenntlich macht, dem der Kopf der Zeichnung des jüngeren Künstlers wohl nicht charakteristisch individuell genug war.

«Dieser Wolgemut ist seiner Zeit für einen guten künstlichen Maler und Reißer geacht gewest, darumb auch Albrecht Dürers Vater ihm, Wolgemut, seinen Sohn Albrechten zu lernen befohlen hat. Was aber gemelter Wolgemut zu der Zeit gerissen hat, findet man in der Nürnbergischen großen Chronica; sein Gemäld aber ist die Tafel in der Augustiner Kirche gegen die Schustergasse, welches der Peringsdorffer hat machen lassen. Er starb 1519.» So berichtet Neudörffer 1547, zu einer Zeit, als die Tradition noch leidlich frisch war; ein Zeichen also, daß die Gemälde den Zeitgenossen doch sehr wohlgemutisch vorgekommen sein müssen. Man hat Wohlgemut in letzter Zeit zu schlecht gemacht. Nachdem er lange Zeit dadurch, daß Dürer selbst ihm in seiner Familienchronik den Ruhmeskranz seines Lehrers um das Haupt gewunden hat, zu einem Sammelnamen für alle vordürerische Malerei geworden war, ist man seit Schnaase und besonders Thode[1] bestrebt, ihm alles zu entreißen, was nur einigermaßen künstlerische Werte zeigt, sogar den durch Neudörffer beglaubigten Peringsdörffer Altar. Bei

[1] Thode füllt ganze Seiten (z. B. 132/133) mit Schmähungen Wohlgemuts an und gebraucht dabei im Eifer Worte wie: «die heimtückische Boshaftigkeit des Philisters», «eine den Stempel des Unwahren und Komödiantenhaften tragende Darstellung» u. a. m., nur, um andere Nürnberger Meister, vor allen seinen rein konstruierten Wilhelm Pleydenwurff (kein speziell für ihn beglaubigtes Werk ist erhalten!) durch diese Folie zu heben.

unbefangener Betrachtung dieses Hauptwerkes der Nürnberger Malerei vor Dürer ergibt sich zunächst folgender Eindruck: Der Entwurf des Ganzen ist einheitlich und stammt von einem routinierten, seiner Wirkung sicheren Künstler; eben von Wohlgemut, dem Leiter der Werkstatt, an den er auch genug Anklänge im einzelnen gibt, speziell an die Werke, die Thode Wohlgemut ausdrücklich läßt, wie z. B. den Hofer Altar. Bei weiterer Betrachtung zeigen sich dann allerdings in der Ausführung fremde Einschläge in Wohlgemuts Kunstweise, die nur durch die Mitwirkung eines Gehilfen und zwar eines künstlerisch sehr begabten zu erklären sind. Zum Schluß mag dann noch einmal Wohlgemut das ganze überarbeitet haben. Seydlitz[1] spricht in ähnlichem Sinne die Vermutung aus, daß Wohlgemuts Schüler die Ausführung der einzelnen Bilder im wesentlichen besorgt haben, er selbst aber an alle die vollendende Hand gelegt und dadurch jenen gleichmäßigen Charakter verliehen habe, welcher uns im ersten Augenblick entgegentritt.

Wer war nun der Gehilfe? Prüfen wir die Tatsachen: Ein Gehilfe R. F. ist durch die Aufschrift eines nach Waagen und Retberg[2] zum Peringsdörfer Altar gehörigen Bildes in St. Lorenz: Veit verweigert den Götzendienst «R. F. 1487» beglaubigt. Dem R. F. sind mit großer Sicherheit die vier einzelnen im german. Museum und in St. Lorenz aufbewahrten Veitszenen nach ihrer vollkommenen Uebereinstimmung in Kolorismus, Typik und Behandlung der Bewegung zuzuschreiben; sie zeigen jedoch eine andere Art und sind wesentlich geringer als die Darstellungen der Vorder- und Rückseiten der ersten beiden Flügelpaare des Altars, die im germanischen Museum nebeneinander hängen. R. F. scheidet also für diese aus.

Thode sieht in diesen letzteren Bildern *eine* ausführende Hand[3]: Er hat wie schon erwähnt, als Meister der beiden Flügelpaare seinen Wilhelm Pleydenwurff

---

[1] Zeitschrift f. b. K. XVIII, S. 169 ff.

[2] Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1843. Nürnbergs Kunstleben, Stuttgart 1854. S. 69.

[3] a. a. O., 174. Darin stimme ich ihm gegen Vischer (a. a. O., S. 360) bei, der hier die Hände von vier! Gesellen außer Wohlgemut selbst auseinander kennen will.

aufgestellt. Auf Grund der Nachricht im Colophon der Schedelschen Weltchronik, nach der Wohlgemut und Wilhelm Pleydenwurff die Vorzeichnungen zu den Holzschnitten geliefert haben, machte er den Versuch, beider Hände zu scheiden, indem er alle besser ausgefallenen einfach dem Pleydenwurff, die schlechteren dem verhaßten Wohlgemut zuschrieb. Loga[1] hat am gründlichsten mit dieser Hypothese, die auch anderweitig Widerspruch erfuhr,[2] aufgeräumt. Er wies nach, daß die allgemeinen Kriterien, die Thode für Pleydenwurffs Urheberschaft anführt, noch nicht einmal auf die von ihm diesen zugesprochenen Schnitte selber passen!! Für die Autorschaft W. Pleydenwurffs am Peringsdörffer Altar wird ebenfalls nur auf Grund allgemeiner Sätze plaidiert, ohne daß auch nur eine bestimmte stilkritische Beziehung angeführt wird: «Auf Einzelheiten, sagt Thode, braucht nicht eingegangen zu werden»! Sodann überläßt er es dem Leser, sich selber die Vergleichspunkte aus einer Anzahl Schnitte herauszusuchen. Ich habe diese alle genau untersucht und auch nicht eine Beziehung gefunden, die über die Aehnlichkeit des Zeitstils hinausginge. Da, wie schon erwähnt, sich auch die Kritik allgemein in diesem Sinne ausgesprochen hat, so wird wohl stimmen, was V. v. Loga[3] nach Anführung aller Gründe, die dafür sprechen, resümierend sagt: daß Wilhelm Pleydenwurff ein «stiller Arbeiter» war, dem das Schicksal nur eine kurze Lebensdauer verliehen, und der sein Brot der väterlichen Protektion Wohlgemuts verdankte. Für den Peringsdörffer Altar kommt also seine Mitarbeit schwerlich in Betracht.

Hanns Traut hat, wie ich oben nachwies, die Sebastianstafel am Peringsdörffer Altar ausgeführt. Die übrigen Darstellungen der beiden Flügelpaare stimmen in Stil und malerischer Durchführung bis in die Einzelheiten der Technik mit jener überein. Das zeigt sich am stärksten in den großen Heiligenfiguren der Außenseiten, für die besonders das mit grauen

[1] Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunsts. XVI (1895) S. 224 ff.

[2] Noch zuletzt von Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten), Berlin 1905, S. 48 «der Anteil der beiden Künstler läßt sich nicht sondern».

[3] a. a. O., S. 226.

Schatten in den Fleischtönen modellierte Inkarnat und die holzschnittmäßige Schattierung der Goldflächen durch schwarze Strichschraffur charakteristisch sind. Die Frauentypen haben dieselben schmalen Schlitzaugen wie der Sebastian, dieselben langen Nasen, dieselben scharfen Strichaugenbrauen und dieselben preziös bewegten Hände. In den Bildern der Innenseiten zeigen sich die gleichen Kriterien. Der heilige Veit auf diesen ist geradezu der Zwillingsbruder des Sebastian; nur schlägt in der Darstellung des hl. Lukas in dem starken niederländischen Element, in den Tafeln des heiligen Christophorus, Bernhard, auch in den Veitszenen in der Farbengebung, die starke Kontrastfarben, z. B. ein helles Gelb neben ein tiefdunkles Blau setzt, der Einfluß W o h l g e m u t s stärker durch.

H i e r a u s e r g i b t s i c h o h n e w e i t e r e s, d a ß *Hanns Traut* d e r j e n i g e w a r, d e r u n t e r W o h l g e m u t s u r k u n d l i c h b e g l a u b i g t e r L e i t u n g d i e H a u p t a r b e i t a m P e r i n g s d ö r f f e r A l t a r a u s f ü h r t e.[1]

Hachmeister[2] wollte den Meister des Peringsdörffer Altars mit dem Meister des Amsterdamer Kabinetts, jetzt häufiger nach dem größtenteils von ihm herrührenden Hausbuche zu Wolfegg «H a u s b u c h m e i s t e r» genannt, identifizieren. Das ist ziemlich allgemein u. a. von Friedländer[3] zurückgewiesen worden. Aber ein Korn Wahrheit steckt doch darin: D e r A l t a r z e i g t w e i t g e h e n d e V e r w a n d t s c h a f t m i t d e r u m d e n H a u s b u c h m e i s t e r g r u p p i e r t e n M a l e r s c h u l e a m M i t t e l- o d e r O b e r r h e i n.[4]

Die Beispiele dafür in den Stücken des Hausbuchmeisters hat Hachmeister vollständig (S. 48) aufgeführt; von Gemälden aus der Schule des Hausbuchmeisters nenne ich den Altar in

---

[1] Auf einen diesen meinem Ergebnis entsprechenden Eindruck geht auch zurück, daß Rée (Nürnberg, berühmte Kunststätten, Leipzig) die Mitarbeit des Hanns Traut am nächsten verwandten Wolf Traut am Peringsdörffer Altar annimmt. Wolf Traut kommt aber aus chronologischen Gründen hier nicht in Frage.

[2] Der Meister des Amsterdamer Kabinetts und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer, Heidelberger Dissertation 1897.

[3] Zeitschrift f. b. K. cf. 9, S. 246 f.

[4] Vergl. die Forschungen Flechsigs Zeitschr. f. b. K. N. F., 8. 1897, S. 8 ff. und 66 ff., Kämmerers Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XVII 1896, S. 154 ff., Lehrs, im Jahrbuch XX.

der Aschaffenburger Galerie,[1] das Gothaer Liebespaar, den sog. Seligenstädter und den Wolfskehlener Altar der Darmstädter Galerie.[2]

Hanns Traut stammte aus Speier; also ist diese rheinische Verwandtschaft des Peringsdörffer Altars wiederum aufs beste mit ihm in Beziehung zu setzen; um so mehr, da sich auch in späteren selbständigen Bildern von ihm diese Verwandtschaft deutlich ausspricht.

Auch die Eindrücke, die der letzten Ansicht, die über den Anteil des Hauptgesellen am Peringsdörffer Altar ausgesprochen worden ist, zu Grunde liegen, lassen sich durch die Mitwirkung der Persönlichkeit Hanns Trauts erklären. Beth[3] sagt: «Alle die Einzelheiten und ein undefinierbarer Eindruck vom Ganzen lassen auf einen Künstler schließen, der unter starkem Einfluß Wohlgemuts und des älteren Pleydenwurf, es zwar nicht wagt, die hergebrachten Schultraditionen und Schranken zu sprengen, jedoch schon mächtig genug seine — sozusagen — lyrische Empfindungsweise ihrer dramatisch bewegten oder breit erzählenden Art gegenüber zu behaupten anfängt und sich keine Gelegenheit entgehen läßt, diese zum Ausdruck zu bringen. Es wäre nicht schwer, sich den Künstler als einen jungen Gesellen in Wohlgemuts Werkstatt vorzustellen, der auch noch das Schaffen Hanns Pleydenwurffs vor Augen hat, aber schon selbst schüchtern seine eigenen Wege sucht.» Nun — schüchtern dürfen wir die formsichere Art dieses Gesellen nicht nennen; er hat sich sicher genug durchzusetzen gewußt. Das Schwanken dieser Charakteristik: «schüchtern» — «mächtig genug zu be-

---

[1] Den Bock (die Werke des Matthias Grünewald, Straßburg 1904, S. 73) Grünewald geben will.

[2] Es ist hier nicht der Platz auf die Fragen, die sich an den Hausbuchmeister knüpfen, genauer einzugehen. Hier nur soviel, daß die zahlreichen von Flechsig (Zeitschrift für bildende Kunst N. F. VIII, S. 8 ff. und S. 66 ff.) dem Meister selbst zugeschriebenen Bilder auf einen recht engen Schulzusammenhang deuten. Die Schleißheimer Anbetung der Hirten (Beverscher Katalog, Nr. 77) und das Mainzer Marienleben von 1505 sind sicher von einer Hand. Als sicherstes Werk erscheint mir mit Lehrs (Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen XX, S. 173 ff.) der Kalvarienberg in der Freiburger städt. Altertümersammlung mit den dazu gehörigen Flügeln im Freiburger Privatbesitz. Die von Lehrs diesen zugeordnete Auferstehung Christi in Sigmaringen kenne ich nicht im Original.

[3] Rep. XXVIII 1905, S. 463.

haupten anfängt», dazu die Heranziehung des «undefinierbaren Eindruck vom Ganzen» zeigt, daß die psychologische Konstruktion falsch ist; die Elemente dieser aber, die Einzeleindrücke sind richtig beobachtet. Sie zeigen, richtig kombiniert, ein fertiges Talent in den Banden der Werkstatt — eben den, wenn meine Annahme des Geburtsjahres richtig ist, damals in den dreißiger Jahren stehenden Hanns Traut.

Der Lehrer Dürers.

Thode war es für seinen Wilhelm Pleydenwurff mit der Würde als Meister des Peringsdörffer Altars noch nicht genug: er mußte auch noch Lehrer Dürers werden. — Gewiß zeigt Dürers ältestes erhaltenes Gemälde, das Portrait des Vaters von 1490, in technischer Beziehung nahe Verwandtschaft mit dem Peringsdörffer Altar. Das beweist aber nur um so evidenter, daß der Meister des Peringsdörffer Altars von 1487 eben Wohlgemut war; denn an Dürers eigenen klaren Worten ist nicht zu deuteln und zu rütteln: «Und da man zählte nach Christi Geburt 1486 am St. Andreastag, versprach mich mein Vater in die Lehre zu Michel Wohlgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich gut lernte, aber ich mußte auch viel von seinen Gesellen leiden.» Das heißt doch auf gut Deutsch: «Mein Lehrer war Wohlgemut!» Die Gesellen sind durchaus nebenher erwähnt. Daß er diesen manches absah, so wohl auch die ersten rein handwerklichen Anfangsgründe von ihnen lernte, soll nicht in Abrede gestellt werden. Dann aber dürfte die Tatsache, daß Dürer sich eine große Zeichnung Hanns Trauts aufhob und mit eigener Hand bezeichnete, doch für großes Interesse an ihm und damit vielleicht auch für einen Einfluß dieses Gesellen auf den damaligen Lehrjungen sprechen. Ebenso hat man, um Wohlgemuts Ruhm als Lehrer Dürers zu verkleinern, mit ungeheurer Spitzfindigkeit jene Inschrift auf der, wahrscheinlich aus dem Besitz eines Jugendgespielen Dürers herrührenden Zeichnung der Frau mit dem Falken im britischen Museum falsch gedeutet:[1]

---

[1] Vischer, Studien S. 404 f. Thode S. 184.

«Das ist och alt hat
mir albrecht Dürer
gemacht E er zum
maler kam in des
wolgemuts hus
vff dem obern boden
in dem hindern hus
in biwesen Cunrat
lomayrs säligen »

Vischer nimmt nun «zum maler» mit «in des wolgemuts hus» zusammen und erklärt den maler als einen Gesellen wolgemuts. Mir ist es ganz klar, daß die nähere Ortsangabe «vff dem obern boden» usw. zu in des Wohlgemuts hus gehört, da sie isoliert in der Luft schweben würde. «E er zum maler kam» ist dagegen ein landläufiger Ausdruck, der sehr wohl isoliert gebraucht werden kann. Auch braucht, was übrigens nebensächlich ist, sogar der Name Wohlgemut hier gar nicht der des Malers Wohlgemut zu sein, da der Name in Nürnberg zu jener Zeit den Urkunden nach sehr häufig war.

III.

WEITERE WERKE IN WOHLGEMUTS WERKSTATT.

Nürnberg, St. Lorenz Katharinen-altar.

Hanns Trauts Hand glaube ich neben der Wohlgemuts auch in den Flügelgemälden des Katharinenaltars in einer der Kapellen des Südseitenschiffs von St. Lorenz zu sehen. [1] Das würde noch klarer hervortreten, wenn die stark verschmutzten Bilder gereinigt und dadurch in ihrer ursprünglichen Helligkeit erscheinen würden. Im Mittelschrein stehen die lebensgroß geschnitzten Vollfiguren der Heiligen Katharina zwischen Helena und Konradus, Bischof von Konstanz. Auf dem linken der 2,86×0,83 m großen Flügel ist die Verlobung der heiligen Katharina im Kreise der 14 Nothelfer, auf dem rechten die Auffindung des Kreuzes Christi durch St. Helena und die Probe auf die Echtheit dargestellt; die Flügelrückseiten sind bis zur vollständigen Unkenntlichkeit verdorben. [2] Die Typen der Darstellungen sind zum größten Teil wohlgemutisch, weshalb auch Thode die Bilder ihm zuschrieb. [3] Ich erkenne die Hand Trauts in der weich und stimmungsvoll behandelten Landschaft des linken und besonders in zwei Typen des rechten Flügels, dem auferweckten Toten und der Frau direkt über ihm, die beide fast ganz gleich auf einem späteren Werke des Hanns Traut wiederkehren [4] (s. u. S. 34).

---

[1] Nr. 16 des kleinen in der Kirche käuflichen Führers von J. Hartmann, Kirchner an St Lorenz. Das Büchlein ist, sorgfältig und bescheiden geschrieben, besser wie die meisten derartigen Führer.

[2] Sie wären aber vielleicht durch vorsichtige Reinigung und sachverständige Behandlung noch zu retten.

[3] Nürnberger Malerschule, S. 148.

[4] Ganz richtig sagt Vischer (Studien zur Kunstgeschichte, S. 364 von dem Altar: zum Teil von Wohlgemut selbst, zum Teil von einem Gehilfen, der auch vom Meister J. P. (= Hans Pleydenwurff) Einfluß erfahren. Der linke Flügel zeichnet sich besonders durch den landschaftlichen Hintergrund aus, dem eine seltene Poesie eigen ist».

Bei weitem mehr von Traut als in dem Katharinenaltar ist in dem ganz nahe bei diesem, ebenfalls in einer Südkapelle von St. Lorenz aufgestellten Rochusaltar zu finden. Hier hat sich der eigentümlich weichflaue, hellere Kolorismus der rheinischen Schule stärker zur Geltung gebracht. Der Zusammenhang mit dem Peringsdörffer Altar fiel schon Vischer[1] auf, der besonders auf den Vergleich mit der Maria des Lukasbildes dort hinwies. Die Flügel sind quer zweigeteilt, so daß jedes der Bilder 0,89 × 0,51 m groß ist. Die Darstellungen vereinigen stets mehrere Szenen aus der Legende des Heiligen:[2]

Nürnberg, St. Lorenz Rochusaltar.



1. Die Geburt. Das Kind mit dem Kreuzesmal auf der Brust. Das Tuch des hellgrünen Vorhanges an der Ecke im Knäuel hochgenommen. Die Mutter Libera ganz in Weiß gekleidet, das im Gewand hellviolett, im Kopftuch hellblau gebrochen ist. Im Hintergrunde Gebet der Libera vor offener Kapelle, am Himmel Christus und Maria.

2. Tod des Rochus im Gefängnis. Neben der Leiche die Tafel mit seinem Vermächtnis und Leuchter, die das himmlische Licht symbolisieren. Im Hintergrunde die feierliche Bestattung in einer großen Kirche, (die nach der Legende über seinem Grabe errichtet wurde). Der Fürst im Vordergrunde im Brokatgewand mit grauem Pelzkragen, roter Strumpfhose, roter Mütze mit gelbem Vorstoß; der Jüngling daneben in grauem, weißgefüttertem Manteljakett, Hemd und Strumpfhose blaugrau gestreift, die letztere auf der Rückseite, die am rechten Bein sichtbar wird, violett. Die Frauen in rot und blau. Der Typ des Fürsten und des Jünglings, bei dem letzten besonders das eigentümliche Profil und die Haarbehandlung, die spitzen Schuhe

[1] a. a. O., S. 364.
[2] Ueber diese vgl. Stegmann, die Rochuskapelle zu Nürnberg, Münchener Dissertation 1885.

sowie die Frauentypen, ferner die Darstellung der Blattpflanzen und des Grases im Vordergrunde, zeigen evident die Zugehörigkeit zur Schule des Hausbuchmeisters[1] auf der einen und dem Peringsdörffer Altar auf der anderen Seite.

3. Rochus, pestkrank an der Straße liegend, hinter ihm zwei Bürger, die sich über ihn unterhalten. Im Mittelgrunde Rochus schlafend, ein Engel erscheint ihm, rechts im Hintergrunde betet er, niederknieend auf dem sich typisch in die Tiefe schlängelnden Weg. Physiognomien, Gestalten, Pflanzenwuchs, Farben wie auf 2.

4. Rochus vor der Höhle mit dem Hunde, der ihm Brot bringt. Links Gothardus, im Mittelgrunde Rochus den Tieren predigend, ein Engel schwebt hernieder. Im Hintergrunde eine Stadt, Felskulissen und fernes Gebirge.

Die Rückseite der Flügel mit Bildern aus der Sebastianslegende ist verdorben. An der Predella das Wappen der Imhoff, das den Altar als eine Stiftung dieser Familie kennzeichnet. Im Imhoffschen Familienarchive findet sich inbezug auf diesen Altar unter den Rechnungen des Peter Imhoff (1444—1528) auf einem leider undatierten Einzelblatte die folgende Notiz, die wie gewöhnlich leider auch den Namen des Malers verschweigt: «Dc moller an c. taffel zu S. lor̄etz hatt an 65 gld. nit gesettigt wollen sein hab in noch missn geben fl. 5.»

München Nationalmuseum, Geburt der Maria.

Nah verwandt dem Rochusaltar speziell der Darstellung der Geburt des Heiligen ist eine Tafel mit der Geburt der Maria im Münchener Nationalmuseum,[3] ein ehemaliger Altarflügel 1,295×0,57 m groß. Hier ist fast nichts mehr von Wohlgemut zu spüren. Der spezifisch Trautsche Frauentyp, der Erlanger Sebastian ins weibliche übersetzt, ist hier viermal wiederholt. Die kugeligen Augenlider mit dem schmalen Seh-

[1] Vgl. unter den Stichen des Hausbuchmeisters: Lehrs (der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Intern. Chalkographische Gesellsch. 1893/94) Nr. 5, 34, 38, 39, 42, 43, 44, 58, 66, 70, 75, 76, 85 sowie für die Frauentypen: 16, 45, 46.

[2] Herrn Oberleutnant Freiherrn v. Imhoff spreche ich für die Zugänglichmachung des Familienarchivs meinen besten Dank aus.

[3] Saal 18. Führer durch das bayerische Nationalmuseum. 7. Aufl. 1905, S. 62 unten. Eine Photographie des Bildes bei dem Hofphotographen Teufel, München, Gabelsbergerstraße Nr. 32 (Nr. 4735 seiner Aufnahmen).

spalt, die scharfgezogenen auf der einen Seite in die Kontur des Nasenrückens verlaufenden Brauen, der schiefe Mund, das kleine runde Kinn, die zarten langen preziös gespreizten und bewegten Finger hier wie dort. Die heilige Anna liegt, wie meistens in dieser Zeit die im Bett liegenden, um die starke Verkürzung zu vermeiden, dargestellt werden, halb aufgerichtet auf modisch blau karriertem Kopfkissen unter lackroter Bettdecke, deren zurückgeschlagenes Futter Schillerfarben aufweist. Eine Frau steht ihr rechts zur Seite, die beiden anderen beten, die linke stehend, die rechte knieend das in der Badewanne stehende heilige Kindchen an. Der Vorhang des Betthimmels ist auf der rechten Seite in einen Bausch aufgerollt. Eine Tür in der rechten Wand eröffnet den Blick auf eine weitere Szene: Die heilige Anna mit entblößter Brust hält sitzend das Kind auf dem Schoß, hinter ihr der heilige Joachim und eine Frau, wie alle Frauen des Bildes in weißem Kopftuch. Den Schillerfarben und der leidlichen Perspektive, sowie dem Entwicklungsstadium, das es in Hanns Trauts Schaffen vertritt, nach zu urteilen, dürfte die Datierung des Bildes in dem Führer, um 1500, richtig sein.

In dem Rochusaltar und der Geburt Mariae erkannte auch Thode[1] den Zusammenhang mit dem Peringsdörffer Altar. In den übrigen Bildern, die er dem Meister des Peringsdörffer Altars zuschreibt, kann ich diesen Zusammenhang insofern nur erkennen, als sie Wohlgemuts Weise zeigen, dessen Arbeit am Peringsdörffer Altar Thode ja leugnet; es sind dies:

1. Das Portrait Conrad Imhoffs von 1486 in der Rochuskapelle,[2] das auch Seidlitz und Vischer[3] mit Entschiedenheit Wohlgemut geben.

2. Das Nachtstück des Gebets Christi in Gethsemane im germanischen Museum.

3. Das Doppelbild im Amalienstift zu Dessau von 1475, das ebenso Stegmann und Vischer[4] für Wohlgemuts eigene Arbeit ansehen.

---

[1] Nürnberger Malerschule. S. 176.

[2] Die Kopie dieses Portraits auf dem Altärchen im Nationalmuseum ist, wie Thode (S. 195) und Bruck (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlung 24, 1903), wahrscheinlich gemacht haben von Elsner.

[3] Studien, S. 369.

[4] Studien, S. 356, 394, 406, 608.

Die Verklärung Christi in St. Lorenz,[1] die Thode[2] «ohne weitere Prüfung» in die Verwandtschaft des Peringsdörffer Altars setzt, ist heute so verdorben, daß in diesem Zustande überhaupt kein Urteil darüber zu fällen ist. Ebenso steht es mit dem von Thode seinem Meister zugeschriebenen Knorrschen Fenster im Chore von St. Lorenz,[3] da die laut der Aufschriften 1655 und 1830 vorgenommenen Restaurationen die Substanz und malerische Haltung der Bilder wesentlich verändert haben, und gleichfalls mit dem nach Thode dem Wilhelm Pleydenwurff nahestehenden berühmten Volkamerfenster,[4] das 1730 restauriert und 1818 «gereinigt» wurde.

---

[1] Führer Nr. 48.
[2] a. a. O., S. 178.
[3] Führer, S. 23, Nr. III.
[4] Führer, S. 24, Nr. VI.

IV.

Als Meister, — d. h. als fertigen, sicheren Maler von ausgeprägter Eigenart, der nur noch wenig von seinen Meistern abhängt, lernen wir zum erstenmal Hanns Traut in einem sogenannten Schutzmantelbild der Schleißheimer Galerie[1] kennen. Maria, das Szepter haltend, birgt schützend unter ihrem Mantel, der von zwei Engeln gehoben wird, Vertreter der ganzen Christenheit: links Kleriker, Papst, Kardinal, Bischof, Mönch und Chorherren, rechts Laien, Kaiser und König, Männer und Frauen. Maria steht feierlich frontal, nur die Füße sind im Schritt gestellt, vor dem in einem Brokatmuster gepreßten goldenen Hintergrund, durch den Maßstab der übrigen Gestalten ins weitaus übermenschliche erhoben: die Engel sind halb so groß, die Menschen drunten wieder etwas kleiner wie die Engel. Die Farbengebung ist die helle, weiche der rheinischen Schule in Hanns Trauts Heimat; nur daß hier Wohlgemuts zeichnerische Härte leise nachwirkend den Charakter jener sich noch nicht so voll entbinden läßt, wie auf dem Heilsbronner Dreikönigsaltar (dem sog. Hochaltar), den ich aus diesem Grunde später ansetze. Maria ist, wenn man so sagen darf, das Kind der weiblichen Heiligen des Peringsdörffer Altars; am nächsten steht sie der heiligen Margarethe dort: derselbe Gesichtsausdruck, dieselben Augen mit den gesenkten kugeligen Oberlidern, dem schmalen Sehspalt und den Strichaugenbrauen, dieselbe lange gerade Nase, derselbe Mund. Die goldbraunen Haare beider gewellt und sauber in weißen Strichen aufgelichtet, das Gold der Krone und des Brokatgewandes gleich allem Gold des

Schleißheim, Schutzmantelbild.

[1] Katalog Nr. 82. 1,175×0,945 m. Bayersdorffer nannte das Bild in seinem Katalog ganz richtig «Schule von Nürnberg». Von «Schwäbischer Schule», der Conrad Lange laut Katalogangabe das Bild zuschreiben will, kann ich nichts darin finden. (Eine gute Photographie bei Teufel, München.)

Peringsdörffer Altars in schwarzen Strichen schattiert. Der Faltenwurf ist hier ruhiger und großzügiger als bei den Figuren in Nürnberg. Er bildet hier einen fein berechneten Gegensatz zu der unruhigen Häufung der Schutzflehenden. Interessant ist die bewußte Absicht auf die Lösung von Helldunkelproblemen in der Lichtführung auf dem blauen und grünen Mantel und dem (das ist typisch für die Trauts) rotgemusterten Brokatgewand mit dem pikanten grauen Pelzrand, ein Streben, das sich bis auf die Köpfe und Gewänder der Beter erstreckt. Viel Licht- und Farbenfreude lebt sich auch, das findet sich noch oft bei den Trauts, in den hellen rosa und blau schattierten Gewändern der Engel und ihren Flügeln aus; die Flügel des linken sind innen rosa und grün, außen rotbraun, des rechten innen grau, gelb, rosa, außen wie Pfauenfedern gemalt. Die Züge des linken Engels sind genau die der Frauen auf der Geburt Mariä in München, auf der auch die Schachbrettmusterung des Fußbodens, die Zeichnung der seltsam knochenlos bewegten Finger wiederkehrt. Die engsten und festesten Fäden aber spannen sich zu dem alsbald zu besprechenden Heilsbronner Dreikönigsaltar, der, nur künstlerisch etwas weiter entwickelt, fast jeden Typ und jede Form wiederholt.

Das Bild war ohne Zweifel das Hauptbild eines Marienaltars; seine Herkunft läßt sich nur bis in die Sammlung der Gebrüder Boisserée verfolgen.

DER HEILSBRONNER DREIKÖNIGSALTAR.

Der mächtige Schrein des ehemaligen Altars der hl. drei Könige ist, wie Stillfried aus der Anzahl der mit den Donatoren abgebildeten Kinder nachwies,[1] in den Jahren von 1501—1503 entstanden. Er ist seit 1865 bei der großen Wiederherstellung

[1] a. a. O., S. 146. Muck bezog dagegen eine ganz unbestimmte Rechnungsnotiz aus dem Jahre 1522 fälschlich auf den Altar (I, S. 245 und III, S. 247). Nach seinen Stiftern hieß der Altar auch der «Burggrafen-Altar» oder «der Herrschaft-Altar» (Stillfried, a. a. O., S. 68). Vor 1879 wurde der Altar nach Muck I, S. 246 in der Kunstschule zu Nürnberg restauriert. Eine Abbildung der Stifter bei Hocker, Hailsbronnischer Antiquitätenschatz, Onolzbach 1731, Tafel VI, S. 9. Photographien des Altars beim Photographen Herberth, Rothenburg o. d. Tauber und beim Kirchner Beigel in Heilsbronn.

der Heilsbronner Klosterkirche auf dem Hauptaltar aufgestellt. Der Gemäldezyklus ist die Hauptschöpfung Hanns Trauts, soweit wir sein Werk bis jetzt überschauen können. An ihm tritt aber auch die malerische Tätigkeit des Wolf Traut in die Erscheinung. Die Farbenwirkung des Ganzen ist immer noch im wesentlichen die der Malerschule um den Hausbuchmeister am Mittel- oder Oberrhein. Am nächsten klingt sie in gewissen weichen, etwas flauen blauen und rosa Tönen an das Bild der Schleißheimer Anbetung der Hirten [1] an. Darüber liegt aber ein festlich heiterer repräsentativer Glanz,[2] so daß eine größere Helligkeit der farbigen Erscheinung gegenüber den anderen von mir dem älteren Traut zugeschriebenen Bildern hervortritt. Hier zeigt sich die Einwirkung des koloristisch höher begabten Wolf Traut, der wohl von Jacopo de Barbaris lichtem venetianischem Kolorit gelernt hat. Sicher bewiesen wird sein Anteil durch eine technische Besonderheit: Die Nachschattierung durch zeichnerisch aufgesetzte, blaue Striche in den Fleischteilen. [3] Die Typen der Altargemälde sind ein Gemisch aus «Hausbuchmeister» und Wohlgemut; auch in einem Teil von ihnen macht sich die Mitwirkung der Hand des Wolf Traut bemerkbar. Für das Temperament des Malers bezeichnend ist die Abwesenheit jeder heftigen Bewegung. Alle Figuren der auch unendlich sauber ausgeführten Bilder bewegen sich mit großer Zurückhaltung, kein stärkerer Affekt, nicht einmal auf der Kreuzigung ist dargestellt.

Der Mittelschrein des Altars enthält die geschnitzten Figuren der heiligen drei Könige: auf den Innenseiten des innersten Flügelpaares stehen, ebenfalls in Schnitzfiguren, St. Andreas und Simon, Barbara und Katharina.[4]

---

[1] Ueber dieses Bild und seine Zugehörigkeit zu dem Kreise des Hausbuchmeisters vgl. die S. 16 gegebene Literatur. Schleißheimer Katalog von Bever Nr. 77.

[2] An dem aber auch ein neuer Firnis nicht ganz unschuldig ist.

[3] Wohl finden sich auch auf den Bildern des «Hausbuchmeisters», so auf dem Freiburger Kalvarienberg und der Darmstädter Kreuzigung dünne grauweiße Parallelschraffen auf den Fleischteilen. Das würde also ganz allgemein eher auf die Hand Hanns von Speyers schließen lassen. Hier aber sind die Schattierungsstriche bis ins kleinste genau dieselben und genau so angeordnet, wie auf dem für Wolf Traut beglaubigten Artelshofener Altar.

[4] Abbildungen des Altars mit der Plastik bei Stillfried, Tafel 36.

Auf den je 1,90 m hohen, 0,70 m breiten Gemälden der Flügel finden sich die folgenden Darstellungen: Bei ganz geschlossenem Altar auf dem linken Flügel die Kreuzigung, darunter der Stifter mit neun Söhnen, auf dem rechten Flügel die Gregorsmesse, darunter die Stifterin mit acht Töchtern. Die Kreuzigung zeigt das Können des talentvollen Gehilfen vom Peringsdörffer Altar voll entwickelt: Der Kopf Christi ist in derselben mild leidvollen Verklärung wie auf dem Peringsdörffer Altar gegeben; auch Details wie Hände und Füße stimmen mit dem Sebastian und der Erlanger Sebastianszeichnung überein. Den Vordergrund füllen wenige geschickt hinter- und übereinander angeordnete Figuren. Die beiden im Vordergrunde rechts, der grätschbeinig Dastehende und der Alte mit dem flachssträhnigen Bart sind von Wohlgemut ererbte Typen; in dem Johanneskopf, sowie den Stumpfnasenprofilen zu oberst rechts und links zeigt sich die Hand des Wolf Traut, der ganz ähnliche Typen, z. B. auf seiner Taufe Christi (s. u. S. 88) wieder verwendete. In der Landschaft ist der Versuch gemacht, dem Bilde Tiefe zu geben durch einen einwärtsführenden gewundenen Weg, sowie als Rückschieber wirkende Felskulissen und Lanzenstangen. Ueberhaupt zeigt der Maler ein gewisses Geschick in der Lösung perspektivischer Probleme, trotzdem er sie noch rein gefühlsmäßig anfaßt. Er ist noch nicht imstande, durch geometrische Konstruktion die Richtigkeit seiner Darstellung zu kontrollieren: Nur von dem Grundsatz, daß der Bildebene parallele Linien auch im Bilde parallel erscheinen, scheint er gewußt zu haben; infolgedessen gibt er von den Gruppen der rechtwinklig aufeinander stehenden Parallelen die eine Gruppe immer als wirkliche Parallelen, während die andere nach den verschiedensten Punkten läuft. Und doch haben seine Bilder einen nicht geringen Grad perspektivischer Wahrheit und Anschaulichkeit. Die Stifterfamilie versucht er in perspektivischer Schrägstellung anzuordnen. In dieser schwierigeren Stellung scheint zunächst auch der Innenraum der Kirche auf dem folgenden Bilde der Gregorsmesse gegeben zu sein. Bei näherem Zusehen erkennt man jedoch, daß auch hier der obige Grundsatz befolgt ist, und die Wirkung nur auf dem sehr weit rechts genommenen Standpunkt des Malers beruht; die

rechtwinklig in das Bild hineingehenden Parallelen laufen wieder nach den verschiedensten Punkten. Der Christustyp dieses Bildes ist der gleiche wie auf der Kreuzigung. Die Gesichter der Kardinäle entsprechen denen der Frauen auf der Geburt Mariä im Münchener Nationalmuseum. (S. 22). Schmal geschlitzte Augen, lange, an der Spitze leicht aufgeworfene Nasen, scharfe Brauen ; nur, daß sich hier in den Glanzlichtern, die Wange und Kinn herausheben, ein gewisser malerischer Fortschritt zeigt. Die eigentümlichen Profiltypen des Papstes und des Bischofs kehren auf dem Schleißheimer Mantelbild (S. 25), dem Bilde der Kreuzfindung im germ. Museum (S. 34) und der Sippe in St. Lorenz (S. 33) wieder, ebenso wie die buntgeflügelten Engel und die lockigen Jünglingsköpfe der betenden Zuschauer, die dann alle in den Werken Wolfs so zahlreich wiederholt werden. Sie schließen den Beweis, daß Wolf Traut ein Schüler seines Vaters war.

Werden die beiden Schlußflügel geöffnet, so zeigen sich vier Darstellungen aus dem Marienleben nebeneinander: Die Verkündigung, die Geburt Christi, die Darbringung im Tempel und die Himmelfahrt Mariä. Auf der Verkündigung (und auch der Geburt) tritt der lichte und weiche Kolorismus der Bilder besonders hervor, der allein die rheinische Herkunft des Malers beweisen würde. Marias Mantel ist in einem hellen, für die rheinische Schule charakteristischen Blau gehalten. Reichliche Verwendung von Gold trägt wesentlich zu dem hellen Charakter bei: am Bischofsgewand der Maria, dem roten Pluviale des Gabriel, am Vorhang vor der Nische; auch der Himmel der Landschaft ist golden. Der Faltenwurf der Gewänder hier wie auf allen Bildern der Reihe wirkt, trotzdem er ziemlich scharf gebrochen ist, doch weich durch das gut gegebene Spiel des Lichtes auf Faltentälern und -höhen.

Die Szene spielt sich in einem schmalen Gemache ab. Seine Hinterwand ist in eine Nische aufgelöst, deren Vorhang dem Haupte der Maria mit dem großen glatten Scheibennimbus zur Folie dient. Die rechte Wand ist durch ein großes Stichbogenfenster durchbrochen, vor dessen Gewände die Taube mit den (das ist auch für W o l f Traut typisch) zu tief angesetzten Flügeln schwebt. Am Himmel erscheint Gott Vater, der

schief in die Tiefe führenden Wand parallel im Dreiviertelsprofil, von zwei mehr frontal gestellten Engeln begleitet. Darunter öffnet sich der Ausblick in die Landschaft. Diese ist wieder bezeichnend für beide Trauts: Ein in die Tiefe führender Weg, ein hoher vulkanischer Bergkegel in blauer Ferne; der Baumschlag aus grünen Flächen mit in konzentrischen Kreisen aufgesetzten hellen Kreisbögelchen bestehend.

Zu erwähnen ist noch der durch den oberen Bildrand überschnittene Rippenanfänger eines Sterngewölbes in der Zimmerecke, eine Andeutung, mit der sich die Trauts gewöhnlich bei der Darstellung von Gewölben begnügen; so schon auf der eben beschriebenen Gregorsmesse, ferner auf der heiligen Sippe von St. Lorenz, so auf dem Mittelbilde des Artelshofener Altars. Der Verkündigungsengel ist der direkte Vorläufer eines von Wolf Traut so oft angewendeten, so wenig variierten Typs, den wir, sozusagen fast wörtlich, z. B. auf der Predella des Peter-Pauls-Altars in Heilsbronn (s. S. 96) und auf der Taufe Christi im germ. Museum (s. S. 88) wiederfinden.

Auf dem folgenden Bilde der Geburt Christi spielt die eigentliche Szene unter freiem Himmel, nur vertikal abgeschlossen; zur Linken durch einen Vorhang, den ein Engel hinter Maria hält, in der Mitte durch sauber fragmentiertes Gemäuer (in einem nach der bekannten Perspektive gezeichneten Bogen schauen die Hirten herein), rechts durch eine Hütte. Eine dahinter aufgebaute Felskulisse dient als weiterer Abschluß und als Rückschieber für die fernen blauen Berge. Die dunkle Fläche des Berges wird gelockert durch die weißen Flecke der Schafherde: dürre Bäume bereichern die Silhouette.

Bei dem dritten Bilde der Reihe, der Darbringung im Tempel, ist der Schauplatz der figurenreichen Szene, das Kircheninterieur, als frontalperspektivisches Problem gegeben. Die Chorpartie ist überraschend richtig nach der Tiefe fluchtend gegeben mit dem Ausblick auf das Fenster, vor dem ein Flügelaltar steht.[1] Der Anschluß des Raumes aber, in dem sich die

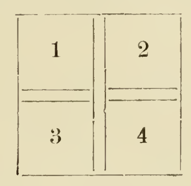
[1] Hintergrund-Darstellungen der Art sind sehr beliebt in dieser Zeit; ich führe noch die Wolf Trauts auf dem Peter Pauls-Altar in Heilsbronn (s. S. 94) und, — ein Meisterstück in der virtuosen Behandlung der Licht- und Farbenprobleme — die auf der Verkündigung von Grünewalds Isenheimer Altar an.

Szene selbst abspielt, an den Hintergrund, d. h. künstlerisch ausgedrückt die Darstellung des Mittelgrundes ist nicht gelungen. Um die großen Vordergrundfiguren zu fassen, müssen die Wände rechts und links ausweichen, sich wie in Charnieren auf ihrer Anschlußspur an die Hinterwand nach außen drehen.

Die Physiognomien der Dargestellten gehören Hanns Traut: «Hausbuchmeister»-Typen; vergl. den Alten links mit dem Joseph auf der Schleißheimer Anbetung und die im Vordergrund Knieende mit den Marientypen der Bilder jener Gruppe. Auch dieser, hier durch die scharfe Profilstellung auffallende Frauentyp kehrt bei Wolf Traut wieder, z. B. auf dem linken Flügel des Karlsruher Altars (s. S. 16) und auf der Taufe im germ. Museum (s. S. 88).

Auf dem vierten Bild, der Himmelfahrt Mariä, tritt stärker der Wohlgemutsche Einfluß auf Hanns Traut zutage. Der im Vordergrund knieende Jünger, ebenso Petrus mit dem Weihwedel, die Maria selbst tragen Züge, die an Gestalten des Hofer Altars, wie der Hersbrucker Flügel anklingen.

Die Rückseite des Altars ist in vier Bilder geteilt, die stilistisch mit denen der Flügel und auch trotz der verschiedenen Vorwürfe der Darstellungen unter sich vollkommen übereinstimmen, so daß ich mit Thode[1] der Annahme Mucks[2] sie seien von anderen Altären hierher versetzt worden, nicht beipflichten kann. Dagegen spricht auch die auf die Schreinfläche zugeschnittene Größe der vier Bilder. Daß sie — darauf und nur darauf beruht Mucks Annahme — Heilige darstellen, die auch sonst in der Kirche verehrt werden, ist nur natürlich. Die im Mittel 0,95 × 0,75 m großen Bilder stellen dar:



1. Die hl. Dreieinigkeit zwischen Franz v. Assisi und einem hl. Bischof mit Kirchenmodell. Die Trinität in der bekannten Anordnung: Gott Vater thronend streng frontal gestellt mit dem

[1] a. a. O., S. 215.
[2] I, S. 246, III, S. 247.

Kruzifixus vor sich, auf dessen Kreuz die Taube sitzt. Der Christus derselbe «Hausbuchmeister»-Typ wie auf der Kreuzigung der Vorderseite.

2. Die Madonna als Himmelskönigin, umgeben von Magdalena, Margaretha, Dorothea, Klara und Apollonia.

3. St. Gereon (Mauritius?) umgeben von seinen Kriegern in silbernen Plattenpanzern.

4. Ursula umgeben von den Jungfrauen und dem Papst.

Die Köpfe auf allen vier Bildern, insbesondere die Augen, sind echt Trautisch, die Farbengebung ist ebenfalls licht und weich innerhalb der zeichnerisch scharfen Konturen. Deutlich ist der Zusammenhang (vor allem in den Heiligengestalten) mit dem Peringsdörffer Altar.[1]

In engstem Zusammenhang mit den Bildern des Heilsbronner Dreikönigsaltars, vor allem denen der Rückseite, und ebenfalls mit aller Sicherheit Hanns Traut zuzuschreiben sind zwei Bilder der Bamberger städt. Galerie (Katalog 1900 No. 41 und 42, 0,45 m hoch 0,50 m breit, aus der Sammlung Schallenberger), die fälschlich dem Schwarz von Rothenburg zugeschrieben werden:

1. Die Trennung der Apostel. In kleinen Figuren. Petrus und Johannes mit einem Palmenzweig reichen sich zum Abschied die Hände. Goldgrund.

2. Maria mit dem Kinde, umgeben von der hl. Margaretha, Katharina, Erasmus, dem Papst, Pantaleon, Christophorus und Georg. Da das Bild im Gegensatz zum vorigen blauen Grund hat, wird es wohl die abgesägte Rückseite des vorigen sein.

Durch seine genaue inschriftliche Datierung für die Erkenntnis Hanns Traut besonders wertvoll ist das schon von Scheibler[2]

---

[1] Mit einer gewissen Einschränkung dem Werke des Hanns Traut zuzurechnen ist ein weiteres Bild in Heilsbronn, ein Epitaph des laut Unterschrift 1365 verstorbenen Bischof Berthold von Eichstätt, der dargestellt ist, wie er die Madonna verehrt. Das 164×57 cm große Bild (Unterteil mit dem Bischof und der Unterschrift (reproduziert bei Stillfried Tafel 24) ist 1497 vollständig übermalt worden, wie die Inschrift auf dem Rahmen angibt: «Et pñs tabula Renouata est Anno dñi 1497» und zwar von Hanns Traut, dessen Dreikönigsaltar aufs allernächste anklingt. Auch hier scheint der damals etwa 20jährige Wolf Traut mitgearbeitet zu haben, da im Inkarnat die blauen Schattenstriche auftreten.

[2] Nach Vischer (Studien, S. 364) und Thode (Nürnberger Malerschule S. 216) beide ohne Ortsangabe.

Nürnberg, St. Lorenz, heilige Sippe.

dem Meister des Heilsbronner Altars gegebene Bild der heiligen Sippe im Südseitenschiffe von St. Lorenz in Nürnberg.[1] Es ist laut Distichon und Datum der Aufschrift als Epitaph für einen am 20. Juli 1504 verstorbenen Johannes Löffelholtz gemalt.[2] Persönliche Beziehungen Trauts zu den Löffelholtz in dieser Zeit werden auch durch die oben[3] angegebene Urkunde von 1506, in der ein Löffelholtz unserem Traut als Zeuge dient, beglaubigt. Da Veit Stoß dieser Urkunde nach eine Zahlung für gelieferte Arbeit empfängt, so mag immerhin der Schluß gewagt werden, daß es sich darin um eine Arbeit für diese Löffelholtzsche Stiftung (Flügelreliefs? Rahmenschnitzerei?) handelte. Aus der figurenreichen Versammlung des 1,60×1,21 m großen Bildes ist die Gruppe der Anna selbdritt, ihrer Bedeutung entsprechend, herausgehoben; Engel halten hinter den dreien, deren Thronbank um eine Stufe erhöht steht, einen Brokatteppich, vor dem die Taube schwebt und über dem Gott Vater thront, von einem Spruchbande umgeben: «hic est filius meus dilectus In quo michi cōplacui». Eine weitere Teilung ist durch die den Mittelraum umschließende Mauer gegeben. Innerhalb dieser stehen rechts vor der Mittelgruppe Joseph, links die drei Männer der heiligen Anna, weiter vorn zu beiden Seiten Alpheus und Zebedeus, die zu den beiden Vordergrundgruppen der Maria Cleophe und Salome mit ihren Kindern überleiten. Außerhalb der Mauer links noch eine Gruppe von drei, darunter Elisabeth mit dem kleinen Johannes dem Täufer, rechts eine Gruppe von vier Figuren. Jede einzelne Gestalt ist durch die Beischrift ihres Namens gekennzeichnet. Der Hintergrund ist vergoldet. Zwei Säulen mit durch den oberen Goldrand überschnittenen Gewölbeanfängern müssen wieder zur Andeutung des überdeckten Raumes dienen. Der Hanns Trautschen Züge, aber nur dieser, — eine Anteilnahme Wolfs ist hier nicht (oder nicht mehr) vorhanden — offenbart schon der erste Blick genug. Die Maria ist die des Heilsbronner Hochaltars; auch die Kleidung,

[1] Kleiner Führer Nr. 10.

[2] Die Inschrift lautet:
LOFFELHOLTZ · CLARA · IVVENIS · DE · STIRPE · IOHANES || HIC · TEGOR · EXANIMIS · TRISTE · CADAVER · HVMO || OBYT . 20ª · DIE · MENSIS · IVLY · 1504.

[3] S. 8.

Brokatgewand und blauer Mantel stimmt überein; die Züge der Anna kehren dort auf der Darbringung, die des Joseph auf der Geburt wieder: fast für jeden Typ sind Parallelen dort aufzufinden; aber auch bis auf die charakteristischen Kleinigkeiten geht die Uebereinstimmung: Die Taube mit den zu tief angesetzten Flügeln, die bläuliche und rosa Schattierung der weißen Engelsgewänder und ihre bunten Flügel, die saubere Auflichtung der Haare durch weiße Wellenlinien, das rot und grüne Muster des Brokatvorhanges. Mit dem Bilde der Geburt Mariä im Münchener Nationalmuseum (S. 22) verbindet außer den Frauentypen, insbesondere der von dort genau wiederholten Maria Cleophe und den Kindertypen ein koloristisches Charakteristikum: Wie dort die Bettdecke der hl. Anna, ist hier der weiße Mantel der Maria Salome, mit einem schillerfarbenen Stoffe gefüttert, der im Schatten grün, im Licht nach hellrosa changiert. — Auch in diesem Bilde zeigt sich wieder in Typen und Charakteristik die starke Verwandtschaft der Kunst Hanns Trauts mit der Hausbuchmeisterschule.

Nürnberg, Germanisches Museum, Kreuzfindung.

Als spätestes der mir bekannten Bilder des Hanns Traut möchte ich, allerdings mit Vorbehalt des ruinierten Zustandes wegen, die vielbesprochene Kreuzfindung des germ. Museums[1] ansehen. Der ursprüngliche Eindruck des Bildes ist, besonders in koloristischer Hinsicht, durch eine üble Vermalung des 19. Jahrhunderts total verwischt worden; das hat viele bei der Bestimmung des Bildes irregeführt. Eine neue Zusammenflickung der seitdem abgesprungenen Partien hat den Farbenbestand der Uebermalung unberührt gelassen. Von dem koloristischen Eindruck ist also bei der Untersuchung des Bildes zunächst abzusehen.

Dargestellt ist die Auffindung des Kreuzes Christi durch die Kaiserin Helena und die Echtheitsprobe durch die Auferweckung des Toten. Links im Vordergrunde kniet die Kaiserin, umgeben von ihrem weiblichen Gefolge, hinter dem man durch ein Stadttor in eine Straße hineinsieht. Rechts vorne sitzt der erwachende Tote auf dem richtigen Kreuz, hinter ihm stehen der Kaiser und drei Arbeiter mit Grabgerät, über denen man Mauern und Türme der Stadt sieht. Zwischen und über diesen Haupt-

---

[1] Katalog Nr. 216.

gruppen ein weiterer Kranker mit einem Kreuz, der Herold des Kaisers mit Szepter und Krone, hinter dem noch ein Profilkopf sichtbar wird. Der Typ der Kaiserin ist der der Madonna des Schleißheimer Mantelbildes (S. 25). Der Kaiser, dessen Kopf sich zweimal ungefähr wiederholt, gleicht dem Zebedeus auf der Sippe in St. Lorenz (S. 33). Dazu noch die folgenden für Hanns Traut bestimmenden Einzelheiten: Die Perspektive in Parallelen und regellos laufenden Tiefenlinien, der rotgemusterte Brokat des Kaisers, die scharfen Profilköpfe, die typische Darstellung des Dreiviertelprofils und der Augen. Hat man sich durch diese Hilfsmittel in den Trautschen Charakter des Bildes hineingesehen, so fallen gleichsam vor dem geistigen Auge die reichlichen fälschenden Uebermalungen ab und auch das rheinische Kolorit Trauts tritt hervor.

Die Uebermalungen veranlaßten Koelitz,[1] das Bild Kulmbach zuzuschreiben: durch «den weichen, die Konturen lockernden lasierenden Auftrag», in dem er den Einfluß Barbaris auf Kulmbach konstatieren wollte. Thode[2] erkannte richtig den Zusammenhang mit dem Meister des Heilsbronner Altars; Rieffel[3] fühlte die allgemeine Verwandtschaft mit Wolf Trauts Bildern und schreibt es diesem zu. Jedoch hat Kulmbach in späteren Werken immerhin Anklänge an dieses Bild, so daß wenigstens der Gedanke eines Schulverhältnisses Kulmbachs zu Hanns Traut und damit die Beihilfe des ersteren an diesem Bilde nicht abzuweisen ist. So kehrt der Typ des Kaisers und des Kranken der Kreuzfindung in dem Zacharias der Pinakothek (Kat. Nr. 255) und zugleich mit dem Typ der Kaiserin auf der Enthauptung Pauli in den Uffizien zu Florenz[4] wieder. Diese Anklänge und die starke Verwandtschaft Kulmbachs mit Wolf Traut berechtigen wenigstens die Hypothese einer Schulgemeinschaft der beiden bei Hanns Traut[5] aufzustellen.

---

[1] a. a. O., S. 37.
[2] a. a. O., S. 216.
[3] Zeitschr. f. b. K. 1902.
[4] Mir nur aus der Braunschen Photographie bekannt.
[5] Daß Kulmbach bei Hanns Traut in der Werkstatt war, vermutet auch Rieffel, a. a. O.

ANHANG.

An dieser Stelle möchte ich noch drei Bilder aus dem germ. Museum anführen, die ich vorläufig noch nicht mit Sicherheit einem bestimmten Namen zuzuschreiben vermag, die aber ihrer interessanten stilistischen Beziehungen wegen weiteren eingehenden Studiums wert sind. Es ist eine ähnliche Mischung von Stilelementen des Hausbuchmeisters mit fränkischen, die Hanns Trauts Werke charakterisiert, in dessen Nähe wenigstens diese Bilder dadurch unbedingt gehören.

1. Der heilige Jakobus seine Attribute haltend. Stiassny (Lausers allgem. Kunstchronik 1887 Seite 814) wollte das Bild wohl aus den angegebenen Gründen Wolf Traut zuschreiben, in dessen Bildern sich ja ebenfalls, nur stark nach der fränkisch Dürerischen Seite hin modifiziert, diese Stilelemente finden.

2. Die wappenhaltenden wilden Männer von denen dasselbe gilt, wie von 1, weshalb sie Rieffel (Zeitschrift f. bild. Kunst 1902 a. a. O.) ebenfalls Wolf Traut geben wollte. Ich finde in ihnen auch leise Anklänge an Kranach (vgl. Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis in der Pinakothek Nr. 277).

3. Die Allegorie auf Tod und Leben, in der das z. B. auch im Peringsdörffer Altar auftretende niederländische Element stärker hervortritt. (Reproduktion im Kunstwart).

WOLF TRAUT.



I. BIOGRAPHISCHES UND URKUNDLICHES.

Neudörfer,[1] trotz aller Fehler, die man ihm nachgewiesen hat, noch immer die wichtigste Quelle für die Geschichte der Nürnberger Malerschule um 1500 berichtet über Wolf Traut:

«Dieser Traut war des alten[2] Trauten Hannsen, der den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viel erbare Herren conterfeyet und in seinem Alter erblindet, nachgelassner Sohn, war dem Vater in der Kunst des Malens und Reißens[3] hoch[4] überlegen. Er malet (ao. 1502) die Altartafel in der Capelle bei St. Lorenzen, so Cunz Horn erbauet und mit großem Ablaß aus Rom seines Verhoffens geziert hat. Er, Traut, blieb ledig und war im Leben mit Herman Vischer Rothschmiden also einig, als wären sie Brüder gewesen. Darum er auch dabei war, als dieser Vischer bei Nacht unter dem Schlitten zerstoßen ward.»

Ueber das Geburtsdatum Wolf Trauts besitzen wir keine urkundliche Festlegung. Sein Vater Hanns Traut kommt zuerst 1477 bei Gelegenheit seiner Aufnahme als Bürger in den Bürgerbüchern vor. Nach zahlreichen Analogien ist aus dieser Stelle zu schließen, daß Hanns Traut sich damals auch verheiratete, denn nur verheiratete Auswärtige konnten das Bürgerrecht erwerben, nur Bürger sich in Nürnberg verheiraten. Nehmen wir dazu die Tatsache, daß die ersten Werke, auf denen sich der Stil Wolf Trauts deutlich ausprägt, um 1503 entstanden, so ergibt sich, wenn wir dafür das runde

---

[1] Johann Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg aus dem Jahre 1547 ed. Lochner. Quellenschriften für Kunstgeschichte X. Wien 1875.

[2] Auf dieses Attribut «alt» stützt Gümbel außer anderen Gründen seine Vermutung zweier Hanns Traut.

[3] = Vorzeichnens für den Holzschnitt.

[4] Nicht «noch» wie Térey (Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiligtumsbuch von 1520 Straßburg, Heitz 1892) abdruckt.

Alter von 25 Jahren annehmen, die Wahrscheinlichkeit, daß der Sohn Wolf dem Vater Hanns um 1478 geboren wurde. Er wäre demnach ungefährer Altersgenosse Hans von Kulmbachs, der, wenn Koelitz richtig mutmaßt, etwa 1476 geboren wurde. Diesem sind denn auch manche Bilder Wolf Trauts lange genug zugeschrieben worden.

1512 wird er in den Ratsverlässen aufgeführt; die Urkunde, veröffentlicht durch Hampe[1] lautet: 1512. V. 17b. Sexta post Bartholomei (27. August) 1512. «In der irrung Hanß Stabiuß wider Wolfen Traut maler sollen zwei moler gepeten werden, den span hinzulegen und vertragen. – Ueber eine verlockende und durch die Form des Namens «Stabiuß» nahegelegte Deutung dieser Urkunde s. später. Ich glaube aber, daß Hampe recht hat, wenn er annimmt, daß der Schluß des Namens verschrieben sei und sich die Urkunde auf einen im Register angegebenen «Hans Stab, Maler» beziehe.

Das Todesjahr Wolf Trauts ist aus dem im Germanischen Museum zu Nürnberg im Originalmanuskript aufbewahrten[2] «Puch der grossen Toden gelewt zu Sannd Sebalt am Freitag in der Goltfasten vor || Michaelis den Achzehenden Tag des mo- || nats Septembris. Im 1517 Jar angefangen» zu entnehmen, wo auf fol. 10r Zeile 5 v. u. unter der Ueberschrift «1520 Jar vom mitboch zu den goltfasten zu pfingsten bis auf mitboch zu den goltfasten zum Herbst» als 20. Eintragung unter 50 Personen der Name wolf traut, moler gegeben wird, so daß der Tod ungefähr im Hochsommer anzunehmen ist. Auch die Bamberger Abschrift des Totengeläutbuches von Sankt Lorenz führt Wolf Trauts Namen als zwanzigsten unter fünfzig Eintragungen zwischen denselben Terminen an. Dementsprechend ist in den zum größten Teil von Wolf Traut, zum kleineren von einer anderen Hand herrührenden Illustrationen des Halleschen Heiligtumsbuches von 1520 der Holzschnitt der goldenen Rose, die Kardinal Albrecht von Brandenburg am 25. Oktober 1520 erhielt, schon nicht mehr von Wolf Trauts Hand gezeichnet.

---

[1] Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Wien 1904. Nr. 918.
[2] German. Museum Bibliothek ms. fol. 6277.

II. GESCHICHTE DER TRAUTFORSCHUNG.

Neudörfers kurzer Bericht war bis ins neunzehnte Jahrhundert das einzige, was man von Wolf Traut wußte. Die späteren literarischen Hauptquellen Sandrart[1] und Doppelmayr[2] nennen ihn nicht. Erst Nagler[3] schrieb ihm auf Grund seines Monogrammes einzelne Holzschnitte zu. Höheres Interesse aber nahm man erst, als auf dem vom Münchener Nationalmuseum 1887 erworbenen Artelshofener Altar durch Hausers Restauration das Monogramm Wolf Trauts zutage kam. Stiassny[4] berichtete zunächst kurz über diese Erwerbung und knüpfte einige Zuteilungen von Bildern an Wolf Traut daran, Hager[5] behandelte den Altar sodann 1889 ausführlich in einem Aufsatze, der sich besonders eingehend mit der Provenienz des Werkes beschäftigte. 1888 erkannte Laschitzer[6] die Mitarbeit Trauts an der Triumphpforte und dem Teuerdank Maximilians; 1889 gab Schmidt, der sich schon berichtigend und ergänzend zu Stiassnys Referat geäußert hatte[7] in einem für die Trautforschung grundlegenden Aufsatz[8] eine Reihe von Holzschnittzuschreibungen, unter denen besonders die Zuteilung der Bonaventura-Illustrationen, noch mehr aber die von Muther in dem Vorwort zur Hirth'schen Faksimile-Ausgabe des Halleschen Heiligtumsbuches vorweggenommene Entdeckung des Traut-Monogrammes auf einem Holzschnitte dieses Buches von Wichtigkeit war. Die Zuschreibung Laschitzers erwähnte Schmidt hier nicht;

---

[1] Teutsche Akademie 1675 und 1679.

[2] Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730.

[3] Monogrammisten 5, Nr. 900 (vergl. III, 896).

[4] Lausers allgemeine Kunstchronik 11. Band (1887) S. 814 f.

[5] Kunstchronik 24. (1889), S. 579–582 und 597–602.

[6] Wiener Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses VIII, S. 78–80.

[7] Repertorium XI, 1888. S. 353.

[8] Repertorium XII, 1889. S. 300 ff.

erst 1891 gab er zusammenfassend und ergänzend den Anteil Trauts an der Ehrenpforte Maximilians.[1] 1892 erschien eine Monographie Tereys,[2] die, wie Schmidt 1889 angeregt hatte, das Verhältnis des Aschaffenburger Miniaturenkodex zu dem Halleschen Heiligtumsbuch sowie, dieses selbst behandelt und die von Schmidt begonnene Absonderung der nicht von Traut herrührenden Holzschnitte dieses Buches im Einzelnen vornimmt. Die Bestimmung weiterer Gemälde erfolgte 1897 durch Rieffel,[3] der in einem auch in seinen anderen Resultaten leider ziemlich unbeachtet gebliebenen Aufsatze die Flügelgemälde des Heilsbronner Ursulaaltares als Trauts Werke erkannte, sowie durch Friedländer, der die Taufe Christi (im Germanischen Museum) und Stegmann,[4] der im Anschlusse an das letzte Bild zwei kleinere Bilder von Heiligen im Germanischen Museum richtig auf Traut taufte.

Bedeutend erweitert wurde sodann 1903 das Holzschnittwerk Trauts durch Dodgson in der betreffenden Abteilung seines Kataloges der Holzschnittsammlung des britischen Museums,[5] in dem er auch den Johannisaltar der Nürnberger Friedhofkapelle auf Traut bestimmte; einen Nachtrag dazu brachte er 1906,[6] der vor allem durch eine chronologische Uebersicht der bis dahin beschriebenen Holzschnitte Trauts wertvoll ist.

---

[1] Chronik für vervielfältigende Kunst 1891, IV, 9.
[2] siehe Anmerkung 4, S. 1.
[3] Zeitschrift für christliche Kunst 1897, S. 170.
[4] Führer durch das Germanische National-Museum 1905. Der neue Katalog der Gemälde ist zur Zeit der Niederschrift dieser Zeilen noch nicht erschienen.
[5] Catalogue of early German and Flemish woodcuts etc. in the British Museum by Campbell Dodgson M. A. Vol. I. London 1903.
[6] Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der «Graphischen Künste». Wien 1906. Nr. 3. S. 49 ff.

III. IN DÜRERS WERKSTATT.

Die Mitarbeit am Heilsbronner Hochaltar zeigt Wolf Traut als Gehilfen Hanns Trauts. Durch diesen werden ihm Stilelemente Wohlgemuts vermittelt, die langehin in seinem Werke wirksam bleiben.

Bestimmung der Lehrjahre.

Für die Bestimmung seiner Lehrjahre sind wir mangels jeglicher schriftlicher Urkunden auf Analogie-Konstruktion angewiesen: Trat er, wie das die Regel war, mit 14 Jahren als Lehrling ein, so kann seine Lehrzeit etwa von 1492—1496, seine Gesellenwanderung von 1496—1500 gedauert haben. Darnach war er als Geselle in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts teils nach Ausweis des Heilsbronner Hochaltars bei Hanns Traut, vielleicht auch vorübergehend bei anderen, sicher aber in der Werkstatt des größten Nürnbergers — Dürers — tätig. Hierfür haben wir eine Reihe künstlerischer Belege, die nicht allein aus dem Einfluß zu erklären sind, den die überragende Persönlichkeit Dürers auf jeden Nürnberger Maler dieser Zeit, sogar auf die älteren ausübte, sondern vielmehr ein direktes Gesellenverhältnis voraussetzt.

Schwäbisch-Gmünd Schreyer-Altar

Ueber die Art und die Tragweite eines solchen meist mehr oder minder subjektiv beurteilten Verhältnisses und zwar gerade in Dürers Werkstatt wenige Jahre später, brachte eine Urkunden-Veröffentlichung von Gümbel über den Altar der Schreyer Kapelle in Schwäbisch-Gmünd[1] eine gewisse Aufklärung. Ich gebe die betreffende Urkunde des Nürnberger Kreisarchivs ihrer Wichtigkeit und auch ihres Interesses für die Bilderbeschreibung jener Zeit wegen in vollem Wortlaut:

«Item Sebolt schreyer hat Jnn sannt Sebolts capellen zu

[1] Zum erstenmal veröffentlicht in der Kunstchronik 1902/3, Seite 63/64.

gemund vnnd auff seinen altar ein große tafelnn mit zweyen awffgeenden flugeln vnnd zweyen neben- oder plintflugelnn machen lassenn vnnden mit einem sarch vnnd oben mit einem gesprenng vnnd hat an der weitten oder preiten mitsampt den plintflugeln 9 statsschuhe vnnd an der Hohe, one den Sarch vnnd gesprenng 6 statsschuhe, So hat der Sarch an der Hoh 1 Schuh 8 Zol vnnd das gesprenng 8 schuh 3 zole vnnd in das corpus der tafeln Ist ein groß geschnitten sannt Sebolts pild, oben mit zweyen geschnitten, swebenden enngeln, der einer, Nemlich zu der rechten seiten, ein schilt des Kungreichs Denemarck mit einer Kron vnd der annder zu der lincken seiten ein schilt des Kungreichs Frannckreich, auch mit einer Kron, haltennde vnnd vnnden zu den fussen, zu der rechten seitten Sant Sebolt(s), des schreyers pildung mit Schreyer schilt vnnd Helm vnnd zu der lincken seiten seins weibs pildung mit Kamermeister schilt vnnd Helme, Auch alles geschnitten vnnd oben auf der taffeln ein gesprenng vnnd mitten Inn dem gesprenng ein grosgeschnitten Crucifix; So ist an den flugeln, die Innen vnnd awßen Inn 12 teil geteilt sindt, gemalt Sannt Sebolts Leben, Nemlich Inn ain ydes theyl zwo oder drey materi; vnnd an dem Sarch ist außwenndigs gemalt ein brustpild vnnßer lieben Frawen, Ir Kind Jhesum am arm habennde, vnnd dabey die 14 nothelfer, all mit prustpildern; vnnd an den orten desselben Sarchs, auf der rechten seitten Schreyer vnnd der lincken seiten Kamermeister schilt vnnd Inwendig an den thurlein des sarchs ist gemalt ein ennglischer grus vnd der behalter soliches sarchs hat an der weidten bey 3 schuhen, An der Hoh vnntz (= bis) an das gesprenng ob 1 schuhe vnnd an der tieffen 4½ Zol vnnd die ganntz preitten des sarchs ob 9 Zollnn. So ist solche taffelnn fertig- vnnd awfgesetzt worden Inn der vastenn Im 15 hundert vnnd achten jar vnd hat gecost, wie hernach volgt:

Item dem schreiner von der tafeln, flugeln, sarch vnd gespreng zu machen 10 gulden Rheinisch.

Dem schnitzer vonn den pilden vnnd dem crucifix zu schneiden 11 gld. Rh.

Von den pilden, gesprenng vnd anderm zu vergulden 19 gld. Rh.

Dem schloßer davon zu beschlagen gegeben 3 pfundt.

Fur forb vnnd zevg, so darzukomen ist 5 gld. Rh.

Zweyen Knechten, der yder 7 wochen an den materien gemalt hat, fur cost vnd lon 14 gld. Rh.

Mer einem Knecht mer dann ein vochen forb anzustreichen vnd zu faßen 1 gld. Rh.

Mer einem gesellen 3 wochen am sarch zumalen 2 gld. Rh.

Dem Albr. türer fur sein müh vnd versaummnus Seiner Knecht zu liebung geben 7 fl. 5 Pfd. 12 d.

Seiner Hawsfrawen zu einer vererung geben 2 gld.

Den gesellen zu trinckgeld $^1/_2$ gld. vnnd sunst vncost 1 ort.

Von den tafeln einzumachen dem Schreiner 1 gld. vnnd davon zu binden 1 ort. Davon vnntz gen Gemund zu furen 4 gld. Suma das die Tafel cost Tut 78 gld. Rh.

Der Schreyer Altar in Schwäbisch-Gmünd, zu dem noch zwei Tafeln mit Szenen aus dem Leben des heiligen Sebald im Germanischen Museum[1] gehören, zeigt im wesentlichen die Hand Hans von Kulmbachs;[2] gewisse Einzelheiten, die auch von Traut sein könnten, sind Werkstattgut, das eben nur auf die Ausbildung beider Maler bei Dürer hinweist. Traut ist nicht mehr unter

---

[1] Katalog von Reber und Bayersdorffer. Nr. 241—242.

[2] Ueber den Altar vergleiche die ausführliche Beschreibung des Gmünder Stadtpfarrers Pfitzer, Archiv für christliche Kunst 1893, Nr. 7—10, ferner Bezold im fränkischen Courier 1902, Gümbel, Leipziger illustr. Zeitung, Januar 1903 (mit Abbildungen). Ueber die beiden Flügelbilder im German. Museum, deren Zugehörigheit zum Gmünder Schreyeraltar Dörnhöffer erkannte, siehe Repertorium f. K. XXVIII, (1905) Anmerkung Seite 454, sowie Koelitz, Hans von Kulmbach, Seite 72. Der Kolorismus der Bilder ist der innerhalb zeichnerischer Konturen weichflüssige Kulmbachs, den er wohl in Barbaris Werkstatt erlernte, der auch nicht ohne Einfluß auf Trauts Schaffen geblieben ist. Ueber Barbaris Einfluß auf die Nürnberger Malerei um 1500, im besonderen auf Dürer und seine Schule sieht man, zumal seit Ludwig Justis wohl allgemein abgelehnter Umkehrung des Verhältnisses Barbaris zu Dürer (Repertorium XXI, S. 346 ff, 439 ff.) noch recht wenig klar. Daß dieser Einfluß bestand, ist nach Dürers eignen Worten zweifellos. Er bemerkt gelegentlich seiner konstruktiven Aktstudien: «Also von oder aus den zweien oben genannten Männern (Barbari und Vitruv) hab ich meinen Anfang genommen. Dürers schriftlicher Nachlaß ed. Lange-Fuhse S. 342). Eine neue Biographie Kulmbachs, die dringend not tut würde sich auch mit diesem Verhältnis im einzelnen

den drei Gesellen gewesen, die der urkundlichen Nachricht zufolge an den «Materien» d. h. den Flügelgemälden und dem «Sarch» d. h. der Staffel (mit Maria und den 14 Nothelfern), die auch deutlich eine andre Hand zeigt, tätig gewesen sind. Er hatte also 1507/8 schon die Dürer-Werkstatt verlassen; ja die Selbständigkeit seiner Produktion in den nachher zu behandelnden Werken zwingt den Austritt schon gegen 1506 anzunehmen.

Schwäbisch-Gmünd, Glasgemälde.

So dürfte die Vorzeichnung zu einem Glasgemälde, die er für Sebald Schreyer 1505 machte, eine seiner letzten Arbeiten in Dürers Werkstatt gewesen sein. Das Glasgemälde ist laut Aufschrift 1505 entstanden und laut der in folgendem abgedruckten urkundlichen Nachrichten 1506 eingesetzt; es findet sich heute in ein Fenster der Nordseite eingefügt und ist, ebenfalls laut Inschrift, 1880 durch Zettler restauriert worden. Es sind typisch trautische Figuren: Maria in blauem Gewande, weißem Mantel, gelbem Nimbus, dabei der Stifter, bezeichnet SEBALDVS SCHREIER 1505, sodann St. Sebaldus in schwarzer Kutte, rotem Mantel, gelbem Nimbus, dabei die Stifterehefrau, bezeichnet MARGARETA KAMERMEISTERIN. Die auf das Glasfenster bezügliche Urkunde, die ich ihres allgemeinen Interesses für die Geschichte der Glasmalereitechnik wegen hier vollständig wiedergebe,[1] lautet:

«Item so hat der vorgemelt Sebolt Schreyer das fensterwerk oder glasfenster gemelter capellen, so one das formwerg und pogen 24 gros pleter, in 6 zeil überzwerch geteilt, nemlich in ieder zeil 4 pletter, in die hohe gehabt, [machen lassen] und hat solichs vensterwerg alles außerhalb vier pletter, so neben einander in den vier metteln zeilen, die driten in der hohe, sein sollen, von scheuben zu machen angedingt Dietrichen Beringer, glaser zu Gmund, laut einer zettel, so sie bede den pflegern gemelter kirchen überantwurt haben, auch

auseinander zu setzen haben. — Die archivalischen Nachrichten über die Schreyer-Kapelle in Schwäbisch-Gmünd sind von Gümbel vollständig veröffentlicht in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 16. Heft 1904, S. 125 ff.

[1] Königl. Kreisarchiv Nürnberg, Kopial Bücher, Tomus F. fol. 138 r. ff. (nach Gümbel, a. a. O.).

ander zweier zetel, den ein ider dem andern einen seiner hantschrift überantwurt hat, lautend wie hernach:

Item Sebolt Schreyer ist mit meister Dietrichen, glaser, einig worden, also das er das fenster machen sol von guten scheuben und großem plei und auf beden seiten das plei verzinen; auch soll er das mitsamt den vier plettern, so im Schreier von geprenntem glas schicken wurd (dies die Stelle, die beweist, daß die Glasgemälde und damit auch ihre Vorzeichnung in Nürnberg hergestellt wurden) vleißig einsetzen und an orten mit verstreichen, unten und oben, mit keilen und in der mitten ein ides plat mit dreien eißnen stenglein vleißig und noch notdurft verworen, alles auf sein costen, ausgenomen die gemalten eisnen stenglein und keil, die sol im Schreier darzu verordnen, und so soglich glas gemacht ist, sol ein ganze scheuben für ein scheuben und die halben alle, wie die geprochen sind in-, under- oder oberhalb des kerns, für ein halbe scheuben gerechent werden; doch wo dieselben so gar klein waren, solten sie gar nit gerechet werden, desgleich sollen albeg funf zwicklein, sie sind an orten der seiten oder in der mitten, auch für ein scheuben gerechet werden; were aber sach, das dieselben miteln zwicklein unden an orten so gar klein weren, so solten dieselben auch nit gerechet werden; und so die scheuben also abgezelt sind, so sollen die zalt werden nach dem tausend zu rechen laut des gedings, so sie mit einander gemacht haben:

Ich Sebolt Schreier bekenn, das ich mich mit meistere Dietrichen Beringer, glasern zu Gmund, um ein glasfenster in unser lieben pfar daselbst zu Gmund vertragen hab, mir das zu machen laut einer zetl, so die pfleger gemelter kirchen haben, und so das gemacht ist, sol ich ime zu lon geben für alle seine costung für ein tausent scheiben neunthalben gulden rh. Des zu urkund gib ich im dise mein hantschrift. Geben am mitboch nach lichtmes im sechsten jare.

Ich Dietrich Beringer, glaser, burger zu Gemund bekendt, das ich mich mit dem erbern Sebolt Schreier um ein glasfenster in unser lieben frauen pfarr dahie zu Gmund vertragen hab, im das zu machen lut eines zetels, so die pflegere gemelter kirchen haben, und so das gemacht ist, sol ich zu lon nemen

fur alle costen fur ein tausend scheuben neunthalben gulden. Das zu urkunt gib ich ime des mein hantschrift. Geben am mitwoch nach lichtmes im sechsten jare.

Item solich vensterwerk alles ist von scheuben gemacht, außerhalb vier pleter, so von geschmelztem glas nebeneinander in der driten zeile eingesetzt sind, nemlich an dem einen metelim plat zu der rechten seiten unser lieben frauen bild in der sunnen, dorvor sein, des gemelten Sebolt Schreyers, bildung, kniet, und an dem nechsten plat daran Schreyers schilt und helme unden mit einer schrift «Sebold Schreyer». Aber an dem andern metelim blat zu der linken seiten und neben unser lieben frauen bilde ist geschmelzt sant Sebolts pild, davor sein, des gemelten Schreyers, hausfrauen pildung, auch kniend, und an dem nechsten plat daran Camermeisters schilt und Helm, unden mit einer schrift «Margretha Camermaisterin». Und ist alles verfertigt und eingesetzt worden vor s. Sebolts tag im gemelten funfzehenhundertundsechsten jare und hat gecost wie hernach: Item für 1688 venedisch scheiben, so darzu sind chumen, thun 14 fl. 7 sh. in gold. Mer für die 4 geschmelzten oder geprennten bletter 11 fl. 6 sh. 6 hlr. Mer für 70 stenglein, wegen 24 $^1/_2$ *tt.* zu 3 d. facit 16 sh. 9 hlr. Mer für 50 groß und 150 klein keil, wegen 6 *tt.* zu 9 d, facit 4 sh. 6 hlr.

Mer einzumachen, trinkgelt und zu fur 6 sh. Summa fensters tut ob 27 guldin rhlandswerung.

Item so hat gemelter Schreyer fur solich vensterwerk außen gen dem wettr machen lassen ein netz oder gitter von kupferem drat, darzu kumen ist 43 $^1/_2$ *tt.* klein und 14 *tt.* groß kupferen drot zu 20 d., facit mit 12 d. zu furn 4 guldin 12 sh. 3 d. in gold und davon zu machen gegeben 3 guldin reinisch und fur etlich hacken zum anmachen 8 sh. Summa des solich gitter cost tut bei oder ob 8 guldin reinisch.

Quatuor libri amorum.

Die früheste Spur der Betätigung Wolf Trauts in Dürers Werkstätte finde ich in dem Werke des Conrad Celtes «Quatuor libri amorum», das 1502 durch die sodalitas celtica herausgegeben wurde.[1] Die Entstehung unter der Leitung

[1] CONRADI CELTIS PROTUCII || PRIMI INTER GERMANOS IMPERATORIIS MANIBVS POE- || TE LAUREATI QUATV- || OR LIBRI AMORVM || SECVNDVM QVA || TVOR LATERA || GERMANIE FELICI || TER

Dürers ist beglaubigt durch das Monogramm Dürers auf dem Schnitte der Philosophie und die Haltung der ganzen Illustration, die Zeichnung und Ausführung der einzelnen Schnitte läßt aber deutlich verschiedene Hände unterscheiden. Traut schreibe ich zu das ornamentale Ranken- und Blattwerk des Titelholzschnittes, die allegorisch-mythischen Darstellungen auf dem Blatt der Krönung des Celtes zum poeta laureatus, die vier geographischen Holzschnitte, 1. Distantia fontis Danubii et Vistulae, 2. Extensio Danubii a fonte usq; in Hamoburg vltimã vrbem Germaniae, 3. Extensio Germaniae a Rheno in Galliã vsq; nouã Metã & Treuerim. 4. Latitudo Germaniae a Meridie versus Arcton, sodann den Schnitt mit Apollo und Daphne.[1] Die künstlerische Qualität aller dieser Blätter ist, selbst wenn man die sehr schlechte Ausführung durch einen ungeschickten Holzschneider abzieht, nicht hoch. Charakteristisch und für die Urheberschaft Trauts bestimmend sind: die spissige Ausführung der Zeichnung im Ganzen, die Zeichnung der Augen, die Schattierung der Figuren durch Schraffur mittels Querstricheln, die horizontale Schraffur von Erdboden, Himmel, Wasser und Hintergrund. Die Darstellung der Stadt Nürnberg ist eine, wohl ebenfalls von Wolf Traut, wie die drei Wappen (Deutsches Reich und die beiden Nürnberger) näher beglaubigen, besorgte Kopie der gleichen Ansicht in Schedels Weltchronik. In den Aktfiguren der Cytarea, des Apoll und der Daphne schimmert noch das Aktstudium Dürers an Barbaris Stichen durch — jedenfalls hatte die Werkstatt Skizzen ihres Meisters, vielleicht auch Stiche Barbaris als Vorlagen.[2] So wird z. B. für die Cytarea der «Ruhm» auf dem Kupferstiche «der Sieg und der Ruhm» von Barbari

---

INCIPI- || VNT. Colophon: Absoluta fūt haec C. C. opa in || Vienna domicilio Max. || Augusti Caesa. Anno M || D noui seculi || kalē. || Febru. Impressa autem. || Norībergae eiusd' anni || Nonis Aprilibus Sub || priuilegio Sodalitatis || Celticae nup. a senatu īpia || li īpetrato vt n'll' haec ī decē || ãnis ī Imp̄ii vrbib' imprimat. cf. Muther I. Nr. 459. Proctor 11029.

[1] Thausing, Dürer 1. Aufl. S. 206 ff. schreibt die Holzschnitte mit Ausnahme des Widmungsblattes, der Philosophie und Apollo mit Daphne, die er Dürer gibt, Wohlgemuts Werkstatt zu. Das entspricht Wolf Trauts von Hanns Traut abgeleiteter Art gut.

[2] Zum Einfluß Barbaris auf Dürer (s. o. S. 7) in der Zeichnung solcher Akte, vergl. Haendcke, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 19 (1898) S. 161 ff.

(Kristeller [1]) das noch nicht einmal sehr frei benützte Vorbild abgegebea haben; allgemeine Proportion und Ponderation stimmen überein.

Schwieriger ist die Bestimmung der Urheberschaft des Schnittes mit dem heiligen Sebaldus. Dodgson sprach sich wiederholt[2] für Wolf Traut aus. In seinem ersten Aufsatze «die illustrierten Ausgaben der Sapphischen Ode des Conrad Celtis an St. Sebald» bringt er unsern Holzschnitt mit einem höchst wahrscheinlich auf Dürer selbst zurückzuführenden Schnitte gleichen Vorwurfs in Verbindung, der sich auf einem Einzelblatte mit dem Texte der Celtesschen Ode auf St. Sebald findet; auf diesen Holzschnitt geht, wie Dodgson richtig bemerkt, die hier nur stark vergröberte Zeichnung des aus naturalistischem Weinastwerk geflochtenen Kielbogenbaldachins über dem Heiligen und das Kirchenmodell zurück. Die Gestalt des Heiligen selbst aber folgt nur im allgemeinen dem Dürer'schen Vorbilde; für sie hat sich uns die direkte Vorzeichnung in Basel erhalten.[3]

Basel, Sebaldus-zeichnung.

Interessant ist es an diesem Beispiele zu beobachten, wie ungeübt noch die Holzschneider derartigen Vorlagen gegenüberstanden, in denen im Gegensatze zu Wohlgemuts Schöpfungen schon der Geist einer neuen, das Individuell-Charakteristische betonenden Zeit weht. Der Ausdruck des lebendig ernsten Auges der Zeichnung ist auf dem Holzschnitt ins Wohlgemutisch Schematische verhärtet (vergl. den Wohlgemutschen Sebaldus auf der ersten Ausgabe der Ode), hier ist Haar und Bart in zierlichen Locken gekräuselt, dort hat man den Eindruck nasser Strähnen. Besser gelang die Wiedergabe des Gewandes, das bis in die kleinsten Fältelungen dem Vorbilde getreu ist und dadurch, ebenso wie die (natürlich wie alles im Gegensinne erscheinende) Gleichheit in der Ponderation der Stab- und Finger-

---

[1] Kristeller, Das Werk Jacopo de' Barbaris. Internationale chalkographische Gesellschaft 1896.

[2] Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXIII, (1902) S. 51 und in seinem Katalog, S. 510.

[3] Kupferstichkabinett Signatur U. 9. 12 Blattgröße 310 × 219 mm. Figurenhöhe 265 mm. Die Tatsache. daß Celtes die erste von Wohlgemut illustrierte Ausgabe seiner Sapphischen Ode auf St. Sebald bei Bergmann v. Olpe in Basel drucken ließ, führt zunächst zu einer Erklärung dafür, daß sich die Zeichnung in Basel vorfindet.

haltung den angegebenen Zusammenhang der Zeichnung und des Schnittes beweist. Nur das Kirchenmodell der Zeichnung ist merkwürdig abweichend von den übrigen Darstellungen und auch von dem Originalbau gegeben: bei den andern zeigt sich die Längsansicht, hier die Choransicht; die beiden Türme ohne den oberen Umgang sind verschieden hoch, das Dach des nördlichen Turmes ist abgestumpft und dieser selbst als Befestigungsturm mit Schießerker und Schlitzscharten ausgebildet.

Die gute Qualität der Vorzeichnung macht es mir unmöglich, der Taufe des Schnittes auf Wolf Traut beizustimmen, obwohl sich Berührungspunkte mit Trauts späteren Werken, so in dem (auf der Zeichnung fehlenden) Rankenwerk mit dem Scheurl- und Tucherwappen, sowie dem allerdings erheblich späteren Halleschen Heiligtumsbuche finden lassen, und obwohl in Betracht zu ziehen wäre, daß der Aufenthalt in der Werkstatt eines Großen erfahrungs- und naturgemäß qualitätsteigernd zu wirken pflegt.

Die Zeichnung wird in Basel [1] auf Grund des Amerbachschen Inventars mit einer Reihe anderer, die von der gleichen Hand auf das gleiche Papier vom selben Format, mit derselben Tinte gezeichnet sind, dem H a n s L e u zugeschrieben. [2] Dodgson stimmt dem zu,[3] will aber im Gegensatz zu mir diese Zeichnung nicht als Vorzeichnung für den Schnitt anerkennen. Er setzt sie in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und nimmt an, daß Leu hier und Traut in dem Schnitte (bezw. dessen Aufzeichnung) ein gemeinsames vielleicht Dürersches Vorbild in Nürnberg (Leu war eine Zeitlang in Nürnberg) kopierten. Gegen die Entstehung der Zeichnung in Nürnberg scheint mir die Unähnlichkeit der Türme des Kirchenmodells mit denen des Naturvorbildes zu sprechen; außerdem gibt für die Leusche Urheberschaft auch des Schnittes, beziehungsweise die Verwendung der Leuschen Vorzeichnung in der Dürer-

---

[1] Nach freundlicher Mitteilung von Ganz.

[2] Als wahrscheinlich von derselben Hand und derselben guten Qualität fiel mir letzthin in Basel eine andre Handzeichnung des gleichen Kabinetts (Signatur U. 3. 46.) auf: Der heilige Bartholomäus Buch und Messer haltend auf spätgotischem Piedestal. Blattgröße 439 × 224 mm, Figurenhöhe 415 mm; Federzeichnung in den tiefsten Schatten getuscht.

[3] Nach brieflicher Mitteilung.

Werkstatt (durch Traut?) die oben (S. 12. Anm. 3) angeführte Beziehung Celtis zu Basel einen Anhalt.

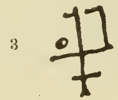
Die besseren Schnitte des Buches: das Widmungsblatt, auf dem Celtes sein Buch Maximilian überreicht, und die mit dem Monogramm bezeichnete thronende Philosophie zeigen Dürers Hand, wie auch seit Thausing fast allgemein angenommen worden ist.[1]

Weitere Buchholzschnitte. Textus veteris artis etc.

Fast gleichzeitig mit den «quatuor libri amorum» erschien bei Hölzel in Nürnberg das Buch «textus veteris artis s. Isagogarū Porphirii predicamētorum Aristotelis,[2] zu dem Wolf Traut den Titelholzschnitt zeichnete. Maria sitzt, das Kind im Arm, auf einer niedrigen Thronbank, die mit einem großen Kissen belegt ist, vor einem Brokatvorhang. Rechts und links stehen Engel; der eine spielt die Harfe, der andere reicht dem Kinde einen Blumenzweig. In den oberen Ecken spätgotisch naturalistisches Zweig- und Rankenwerk, unten vorn zwei Schilder; auf dem linken eine Traube auf Kelchfuß (Traubenbecher?) rechts eine Hausmarke.[3] Der schlecht ausgeführte Schnitt, 119×82 mm groß, macht einen verhältnismäßig altertümlichen Eindruck: das Gewand ist knittrig behandelt, der Nimbus der Maria weiß ausgespart, auch die Kreuzschraffuren tragen dazu bei, so daß der Schnitt schon vor dem Eintritt in die Dürer-Werkstatt entstanden sein mag. Für Trauts Urheberschaft zeugen die typischen Engel, die Maria, die ähnlich auf dem

[1] Bock, (Die Werke des Matthias Grünewald, Straßburg 1903. S. 160. Anm. 63) vermutet, daß die Philosophie nach Dürers Entwurf von Kulmbach oder «einem der Traut» ausgeführt sei: Ich kann mich dem nicht anschließen; was in diesen Holzschnitten für Dürer zu schlecht erscheint, ist auf Rechnung des Holzschneiders zu setzen.

[2] Textus veteris artis. s. Isagogarū Porphirii predicamētorum Aristotelis simul cum duo- || bus libris perihermenias eiusdem. || Item || Exercitata circa hoc s'm Doktrinā || Modernorum collecta et bene emendata per venerabilē || virum magistrum Johannem parreudt sacre Theologie || baccalaureū formatū in alma Uniuersitate Ingolstatēsi. Kolophon: — — Impresse per prouidū virum Hieronymum holczel de || Traunstein in imperiali ciuitate Nurmberge. Expēsis || ac sumptibus circūspectique viri Johis Schonsperger || Finiunt feliciter Anno salutis MD 2 quarta Martij. Exemplar in der Münchener Hofbibliothek.

[3] 

Schnitte der Geburt von 1511 erscheint und die Heilsbronner Jungfrauen vorahnen läßt, das Kind ähnelt dem auf Trauts einzigem bisher bekannten Kupferstich (Passavant IV 173, 1) das Ornament dem Rankenwerk auf dem Titel-Holzschnitt zu «de continentia sacerdotum» von 1510 (Dodgson, Katalog S. 506 Nr. 5).

In engstem Zusammenhang mit den Trautschen Schnitten der quatuor libri amorum, speziell dem der Dichterkrönung des Celtes steht ein Schnitt, der in zwei im Jahre 1507 ebenfalls auf Celtis Betreiben erschienenen Büchern der Oeglinschen Offizin in Augsburg verwendet wurde: in Guntherus Ligurinus «de gestis Imperatoris Caesaris Friederici primi und Tritonius» Melopoiae sive harmoniae tetracenticae.[1] Die Illustrationen sind zum Teil aus dem quatuor libri amorum wiederholt; neu, aber jedenfalls mit jenen zugleich entstanden und nur jetzt erst verwendet, ist der «Mons Parnassus» (219 × 145 mm). Apollo auf dem Parnaß sitzt unter dem Lorbeerbaum die Geige spielend, rechts und links Pallas und Merkur, über ihm Jupiter, unter ihm Pegasus, dessen Huf die Quelle hervorschlägt. Rund herum sind die neun Musen in von Astwerk eingerahmten Medaillons auf horizontal schraffiertem Grunde angeordnet. In diesem Blatte offenbart sich Trauts Eigenart etwas stärker: bestimmende Typenverwandtschaften zeigen sich in den späteren Illustrationen zu Locher, der Kunigundenlegende und besonders in der Thaliafigur hier mit den Jungfrauen des Heilsbronner Ursula-Altars.

Libellus Linconiensis.

Von geringem gegenständlichem Interesse — eine rechte Gesellenarbeit — ist der Titelholzschnitt Trauts (Größe 121 × 93 mm) zum Buche Libellus Linconiensis de phisicis lineis etc.,[2] das 1503 bei Weissenburger erschien; ich erwähne diesen Schnitt hier nur, weil er durch seinen Vorwurf die reinliche

---

[1] MELOPOIAE SIVE HARMONIAE TETRACENTICAE etc. per Petrum Tritonium — — ductu Chunradi Celtis impresse. Colophon: Impressum anno sesquimillesimo et VII auguste.

[2] «LIBELLVS LINCONIENSIS DE PHISI || CIS LINEIS ANGVLIS ET FIGVRIS PER (!) || QVAS OMNES ACCIONES NATVRA || LES COMPLENTVR.» Colophon: Tractatulus iste omi cū diligentia elaboratus || atq; impressus Nurenberge Anno salutis M || CCCCCIII Quarta Augusti. Exemplar in der Münchener Hofbibliothek.

Darstellung der Vorstufe grade des für die Bestimmung von Trauts späteren Schnitten wichtigen Beiwerks gibt. Es soll Optik demonstriert werden; Schauplatz: eine Landschaft mit Graswuchs im Vordergrunde, im Mittelgrund ein Hügel mit Bäumen bestanden, der rechts den Blick auf Baumgruppen und Berge des fernen Hintergrundes frei läßt. Die Aufgaben der Darstellung sind am Himmel verzeichnet, RADIVS REFLEXVS und RADIVS FRACTVS: die Sonne mit Menschengesicht und Flammenkranz schickt ein Strahlenbündel aus, das von einem am Boden liegenden Konvexspiegel, der bekannten und noch vielfach erhaltenen Form reflektiert wird. Den Radius fractus stellt ein Baumstamm dar, der in einem Wasserkübel steht. Merkwürdigerweise aber wird das Bild des Stammes nicht an der Wasseroberfläche, sondern oben in der Luft gebrochen. Der Schnitt ist schlecht ausgeführt, zeigt aber deutlich Trauts abgehackte spissige Art.

Karlsruhe, Altarbilder.

Mit dem Dürergesellen Hans von Kulmbach hat sich Wolf Traut in dem frühesten Malereiwerk, das ich bisher von ihm fand, zu gemeinsamer Arbeit zusammengeschlossen: in den Gemälden eines Flügelaltars, der sich heute in der Galerie zu Karlsruhe befindet.[1] Das Altarwerk ist wohl noch in Dürers Werkstatt um 1505 entstanden; der Zusammenhang, insbesondere eine künstlerische Abhängigkeit von Dürer wurde früh erkannt; infolgedessen wurden die Bilder auch auf die Dürer-Schüler Schäuffelin und Baldung getauft,[2] bis Kölitz Kulmbachs Hand darin feststellte. Von diesem rührt aber im großen und ganzen nur der äußerste rechte Flügel her; der äußerste linke ist ganz, die beiden jetzt in der Mitte aufgehängten im wesentlichen von Wolf Traut. Es sind hier nur noch diese vier

[1] Katalog 5. Auflage Nr. 37. vergl. Kölitz, Hans Süß von Kulmbach. Leipzig 1891. S. 40 ff. ferner Kölitz in der literarischen Beilage der Karlsruher Zeitung 1881, Nr. 7. S. 50 ff. (Für die zeitweise Ueberlassung des vergriffenen Aufsatzes spreche ich Herrn Dr. Kölitz meinen Dank aus). Größe der Flügel je circa 167 × 56 cm. «Das Mittelstück», von dem der Kölitzsche Katalog spricht, sind ebenfalls Flügel.

[2] Waagen, Künstler und Kunstwerke in Deutschland I. S. 304. Woltmann, Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß, S. 282. Eisenmann Meyers Künstlerlexikon 2, S. 629. Die Gemälde waren zu Waagens Zeit in Besitz des Herrn von Speyr zu Basel, sodann in dem des Domherrn Hirscher in Freiburg i. B.

Flügel vorhanden; das Mittelstück, entweder ein Schrein mit Schnitzfiguren oder ein Mittelbild (von der Hand des Werkstattmeisters selber?) ist verschwunden.

Die Rückseiten sind unbemalt.[1] Dargestellt sind von links nach rechts: 1. die Auffindung des Kreuzes, 2. die heiligen Fiacrius (VIAC-VS steht auf dem gepreßten Heiligenschein) und Achatius (ACHARIVS), 3. die heiligen Margareta (MARGRETA) und Agnes (ANGNES), 4. die Marter der Zehntausend.

Der linke Flügel mit der Kreuzfindung zeigt zwar in der Zeichnung, den übertrieben kleinen Händen, dem scharf geknitterten Faltenwurf noch die Unsicherheiten und Archaismen eines Frühwerkes; im ganzen aber ist hier Trauts Stil schon so ausgeprägt, daß er sich — das lag in der Art seiner künstlerischen Psyche begründet — nicht wesentlich mehr über dieses Bild hinaus entwickelt hat. Die klare Figurenkomposition zeigt, mit der des oben behandelten älteren Bildes gleichen Vorwurfs verglichen, den Fortschritt des Dürer- gegen den Wohlgemutschüler. Die Hauptperson, der Tote, dessen Erweckung das Kreuz beglaubigt, sitzt allein im Vordergrunde. Das Hauptlicht fällt von links oben auf ihn und ist auf seinem weißleinenen Sterbegewand, das nur leicht blaugrau schattiert ist, gesammelt; dahinter stehen Kaiser und Kaiserin, zwischen ihnen ihr Sohn Konstantin; die Zwickel zwischen ihren Oberkörpern sowie den Köpfen des Kaiserpaares und dem Rahmen werden — ein echt Trautsches Motiv — durch die Köpfe von dahinter stehenden Gefolgspersonen ausgefüllt. Die Typen sind für Trauts Urheberschaft beweisend: Kaiser und Kaiserin vergleiche mit Heinrich und Kunigunda auf dem Mittelbilde des großen Holzschnittblattes von 1509. Für den schnurrbärtigen Italienerkopf des einen Gefolgmannes stand derselbe Bursche Modell, wie auf dem Bilde des Hochaltars in der Nürnberger Johanniskirche; der Zwickelkopf der Frau in weißem Kopftuch ist fast identisch auf der Taufe Christi im Germanischen Museum wieder-

[1] Wie mir auf eine Anfrage bei Herrn Galerieinspektor Dr. Kölitz Herr Photograph Hardock, der die Bilder für mich im Auftrage des Herrn Kölitz aufnahm, mitteilte, (leider erfuhr ich erst später von anderer Seite, daß eine Bruckmannsche Aufnahme des Bildes seit 1900 existiert). Vielleicht sind also die Bilder auseinander gesägte Seiten der Altarflügel.

holt.[1] Die Proportionen der Figuren sind groß und schlank mit kleinen Köpfen. Den Hintergrund bildet eine burgenreiche Landschaft mit eigentümlich gezeichnetem Baumschlag, dessen dunkelgrünblauer Grund durch weiße Striche und Kringel gegliedert ist. Die Farbengebung ist hell und reich, aber dadurch, daß sie innerhalb des zeichnerisch festen Konturs einer weichen Gesamthaltung untergeordnet ist, doch keineswegs zu bunt. Der hellblaue Mantel des Kaisers changiert im Licht nach violett, der grüne Mantel Konstantins ist gelb aufgehöht, das Untergewand der Kaiserin hellgrau, das weiße Kopftuch in Schmutzfarben schattiert: so ergibt sich eine luftperspektivisch wirkende Tiefenabstufung von dem großen weißen Fleck des Vordergrundes über die hellfarbigen Mäntel dahinter, zu dem auf dunkelgrün und blau gestimmten Hintergrunde. Als pikante, auflösende Flecke wirken das zinnoberrote Barett des jüngeren Gefolgsmannes und das Blau des fernen Kegelberges, der wie der Fusiyama auf japanischen Bildern auf den meisten Wolf Trauts wiederkehrt.

Einen typisch Trautschen Kopf in der Zusammenziehung von Braue und Nasenkontur trägt der Bischof des nächsten Flügels; der Kopf des Einsiedlers dagegen, zu dem jener durch Redegestus in Beziehung gesetzt ist, scheint mir auf die Hand des andern ausführenden Gesellen, Kulmbachs, hinzuweisen, unter dessen Typen dieser große kugelige Kahlschädel mit wulstiger Stirn und langem Bart öfter vorkommt; die Hände dieser Figur sind auffallend klein gebildet. Die Farbengebung dieses, wie des nächsten Flügels ist weniger weich als die des vorhergehenden und auch die des letzten, wozu wohl die großen flachgepreßten Nimben mit den Namen beitragen. Der Brokat des Pluviale des heiligen Achatius ist grün gemustert, das Futter schillert rosa, der Rand ist blau; die Mitra ist violett, im Lichte grau. Der Teufel unter den Füßen des Heiligen ist in einer Art Chiaroscuro dargestellt, mit hellen Lichtern auf dem schwarzen Körper. Den Kontrast zum bunten Bischofsornate

---

[1] Ob in den beiden Gefolgspersonen, die zwischen dem Kaiserpaar und Konstantin sichtbar werden, in dem älteren der Stifter des Altars, in dem jüngeren der Maler zu sehen ist, wie Kölitz, a. a. O. S. 41 will, lasse ich mangels jeglichen Anhalts dahingestellt sein.

gibt das einfache Gewand des grauhaarigen Einsiedlers: schwarzer Mantel, weißes grauschattiertes Gewand.

Die weiblichen Gestalten des folgenden Flügels sind gotisch verschnürt, wie Wolf Traut sie bis an sein Lebensende liebt. (Vergl. die weiblichen Gestalten vor allem Katharina und Barbara im Halleschen Heiligtumsbuche.)[1] Der Kopf der Agnes im Dreiviertelprofil links gewandt, trägt kaum einen Zug, der nicht für Wolf Traut charakteristisch wäre: Traut ringt sein Lebenlang mit der Darstellung des Dreiviertelprofils, ein Problem, das auch Dürer lebhaft beschäftigt hat, wie z. B. aus einem Vergleich der früheren und späteren Schnitte der großen Passion deutlich hervorgeht.[2] Traut ist die Bewältigung dieser Aufgabe nie ganz gelungen. Er bleibt bis zuletzt auf dem primitiveren, ich möchte sagen kindlicheren[3] Standpunkt, mehr zu geben, als man in Wirklichkeit sieht. Da die beiden Gesichtshälften zu beiden Seiten der Symmetrieaxe (bezw. die zur Ermittelung des Richtungsunterschiedes an sie gelegten tangierenden Ebenen) ungefähr rechtwinklig zueinander stehen, so verschwindet die Projektion der abgewendeten Gesichtshälfte mit Ausnahme der Stirn bei einer Dreiviertelsdrehung schon völlig; Dürer im Anfang und Wolf Traut sein Lebenlang geben aber noch eine schwache Darstellung dieser Gesichtshälfte, besonders des Auges. Da Traut dieses besonders noch in der Höhenlage falsch stellt, so ergibt sich ein Typ, der gradezu als Probierstein für Trautsche Bilder gelten kann, so daß ich ihn der häufigen Wiederholung wegen kurz das T r a u t s c h e D r e i v i e r t e l p r o f i l nennen werde. Typisch für Traut sind auch die oben glatten, unten in grobe Locken gebrannten und empor wehenden Haare, sowie das ungeschickte Anpassen der Krone an den Kopf, das ebenso, wie die komische Stellung des redenden Armes mit der viel zu kleinen Hand, in Projektionsschwierigkeiten seinen Grund hat; auch das in Rückenansicht gegebene Lamm wirkt dadurch eher wie ein Miniaturpferd. Die

---

[1] Gang VIII, 6 u. 15

[2] Diese Schwierigkeit kennt jeder, der einmal nach dem lebenden Modell oder auch nur nach einem Gipskopf die Projektion des schiefgestellten Profils wiederzugeben versuchte.

[3] Das Kind zeichnet bekanntlich mehrere Projektionen in einem Bilde.

en face gestellte Margaretha ist ein Typ, der auch bei Kulmbach vorkommt, also keinem der beiden mit Sicherheit zugeschrieben werden kann; ihr verehrungsvoll aufblickender Drache allerdings scheint nach Vergleich mit dem auf der Rückseite des Dreikönigsaltars in Heilsbronn und dem auf dem Seitenflügel des Jungfrauenaltars Trautisch zu sein. Die koloristische Haltung ist im ganzen gleich der des zweiten Flügels; die größere Buntheit wird durch größere Flächen ausgeglichen: Agnes trägt einen weißen Mantel, grau schattiert, violettes Gewand, Margaretha lackroten Mantel, blaues Gewand mit goldgelbem Einsatz. Trautisch sind auch bei den Mittelflügeln noch die Darstellung der Haufenwolken, des Pflanzenwuchses im Vordergrunde und das Auftreten von kahlen Bäumen in der im übrigen der des ersten Flügels gleichen Landschaft. Künstlerisch unbefriedigend, wenigstens für modernes Gefühl, wirkt auf den beiden Mittelflügeln, wie auf den meisten derartigen Bildern dieser Zeit das in der Regel durch einen Vorhang maskierte Fehlen des Mittelgrundes. Ich möchte diese Eigentümlichkeit auf die Einwirkung der Bühnenspiele zurückführen, bei denen naturgemäß, wie heute noch auf der Bühne jeder Mittelgrund fortfällt.

Der vierte Flügel ist im wesentlichen Kulmbachs Werk. Die Typen, der im Vordergrunde auf stachliche Baumstümpfe aufgespießten Opfer kehren auf dem Rosenkranzbild in Schleißheim[1] wieder; der blonde Jüngling rechts mit dem starken Hinterkopf zieht sich durch Kulmbachs Werk bis zu seinen letzten nach seinem Tode fertig gestellten Altarbildern an dem Annenaltar in St. Lorenz in Nürnberg,[2] auf dem St. Vitalis diese Züge trägt; der kugelige Kahlschädel des langbärtigen Alten wiederholt sich auf dem Joseph der Pinakothek,[3] ebenso das großmuschelige Ohr. Die Proportionen, große schlanke Körper mit kleinen Köpfen kommen ja auch bei Traut vor. Das Inkarnat der Akte ist warm bräunlich. Kulmbachs künstlerische Ueberlegenheit Traut gegenüber zeigt sich darin, daß das Bild einen Mittelgrund hat und die Größenverhältnisse

---

[1] Beverscher Katalog Nr. 108.
[2] Kleiner Führer Nr. 4. Kölitz, a. a. O., S. 69.
[3] Katalog 254.

der Figuren perspektivisch leidlich richtig in Vorder-, Mittel- und Hintergrund abgestuft sind. Im Mittelgrund führen bunt, lackrot, blau, violett gekleidete Schergen die nackten Opfer auf die braune mit Bäumen und Gras bestandene Felskoulisse des Hintergrundes, um sie von dort auf ähnliche Stacheln wie die des Vordergrundes hinunter zu stürzen. In den kühnen Verkürzungsstudien der Akte im Vordergrund zeigt sich Dürers Einfluß,[1] der sich hier ähnlich, wie auf einen anderen Werkstattgenossen nämlich Baldung äußerte; daher diese Akte Veranlassung gaben, dem letzteren das ganze Werk zuzuschreiben. Kölitz[2] gibt an, daß die Figur des Kaisers und seiner Umgebung auf dem ersten Flügel und der ganze Hintergrund des dritten Flügels aus Dürers Holzschnitt der Marter der Zehntausend (B. 117) «entlehnt» d. h. doch wohl kopiert seien; das muß auf einem Gedächtnisfehler beruhen und ohne direkte Vergleichung hingeschrieben sein; keine Figur stimmt auf beiden Darstellungen überein; die einzige direkte Aehnlichkeit findet sich in Gesicht und Handstellung der beiden Kaiserfiguren; die Beziehungen sind so allgemein, daß man nur auf ebenfalls allgemeine Anregungen von jenem Holzschnitte schließen darf.[3]

---

[1] Ich fühle mich in dem Baumschlag, in den weich behandelten Haufenwolken, besonders aber in der Art wie auf dem Hintergrunde des vierten Flügels die hellen Akte vor das dunkle Laub gesetzt sind, an Kranach (Schleißheimer Kreuzigung von 1503, Beverscher Katalog Nr. 181, Apollo und Diana, Berlin und vieles andere mehr) erinnert. Auch die langen Proportionen finden sich bei ihm (Katharina und Barbara in Dresden). 1504 war Kranach urkundlich (Gurlitt im Repertorium 18 (1895), S. 113) in Nürnberg. 1503 malte er (unter dem Einflusse Grünewalds ?) die Schleißheimer Kreuzigung. Daß Grünewald zu dieser Zeit in Dürers Werkstatt war, haben m. E. Rieffel und Bock zum mindesten wahrscheinlich gemacht. Also war wohl auch Kranach damals schon dort und vielleicht in Dürers Werkstatt, so daß hieraus die obigen Einflüsse zu erklären wären. Auch die nachher erwähnte Beziehung Kulmbachs zu Grünewald in den Benediktzeichnungen würde hier anzuziehen sein.

[2] a. a. O., S. 40/41.

[3] Das letztere angenommen, würde sich hier vielleicht eine interessante Beziehung Kulmbachs und Trauts zu dem größten «Gesellen» d. h. Werkstattgenossen Dürers offenbaren, zu Mathias Grünewald. Wie Rieffel und Bock (Zeitschrift für christl. Kunst 1897, Bock, a. a. O., Seite 59) wollen. sei der mit Dürers Monogramm signierte Holzschnitt der Marter der Zehntausend von Grünewald gezeichnet, der auch vor 1500 die Illustrationen zu den revelationes scte Brigitte geschaffen hätte. Schon Thausing, (Dürer 1. Aufl.. S. 206) brachte mit diesem Buche eine Gruppe von

Holzschnitt. Franziskus empfängt die Stigmata.

Von Wolf Traut gefertigtes Werkstattgut Dürers sehe ich auch in dem Schnitte Franziskus empfängt die Stigmata (B. 110). [1] Wohl erscheint die Ausführung des Ganzen reich-

---

Federzeichnungen aus dem Leben des h. Benedikt in Verbindung, die von Dodgson, (Katalog. S. 502) und Giehlow (kritisches Verzeichnis zum 5. Bande von Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister, Wien) und anderen Traut zugeschrieben werden, von dem sie nicht sind. (Auch Dodgson zog im Nachtrag, S. 49 seine Zuschreibung zurück). Es sind die folgenden sieben Blätter 1. Berliner Kupferstichkabinett. St. Benedikt in der Einsamkeit. 2. Braunschweig, Sammlung Blasius. St. Benedikt als Lehrer (Abbildung bei Hausmann, Dürer, Hannover 1861. 3. München, graphische Sammlung. St. B. erweckt das tote Kind (Abbildung bei Weisbach, der junge Dürer, Leipzig 1906. S. 79). 4. Paris, St. B. gibt dem Bauer seine in tiefes Wasser gefallene Sense zurück. 5. London, Der ins Wasser gestürzte Placidus wird von Maurus gerettet. 6. Wien, Albertina. St. B. in der Höhle von Subiaco (Abbildung bei Schönbrunner-Meder, a. a. O. Nr. 575). 7. Darmstadt, Kupferstichkabinett (St. B. sich in Disteln kasteiend. Abb. ebenda Nr. 551). Den Nürnberger Ursprung der Folge beweist das auf der Darmstädter Zeichnung angebrachte Wappen der Ketzel. Die Zuschreibung an Wolf Traut wies auch kürzlich Weisbach, a. a. O., Seite 77 zurück. M. E. sind sie von dem Traut so nahe verwandten Kulmbach. Das ergab für mich unter anderem der Vergleich mit den Heiligen Kulmbachs in der Pinakothek. (Katalog 254—257). Vor allem ist (wie immer Hauptcharakteristikum!) der ganz eigentümliche Blick derselbe: die Richtung der beiden Augen divergiert, wie fast immer bei Kulmbach; diese selbst leuchten und quellen hervor. Das Ohr des h. B. als Lehrer hat denselben eigentümlichen Schwung, wie das des Münchener h. Joseph (254), die Zeichnung der gut bewegten Finger, der kräftig gebogenen Nase ist dieselbe. Gegen Traut spricht schon die Gewandtheit der Zeichnung; solch fliegende Vögel, z. B. wie auf dem Braunschweiger- und Wiener-Blatt hat Wolf Traut niemals fertig gebracht (vergl. seine Tauben des hl. Geistes auf der Nürnberger Taufe und dem Artelshofener Altar). Die Werkstattgemeinschaft, die die Verwechslung der Maler veranlaßte, zeigt sich in der Darstellung des Baumschlages, des Pflanzenwuchses und der Schattenschraffierung. In engstem Zusammenhang mit den Benedikt-Zeichnungen steht die Serie von Holzschnitten, die W. v. Seydlitz im Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. VI, 27—28 besprach.

Unbesprochene Gemälde von Kulmbach finden sich im Nationalmuseum in München: 1. hl. Nikolaus und Katharina, 2. Steinigung des hl. Stephanus, im Saal 11 totgehängt hoch oben an derselben Wand, an der St. Laurentius und St. Stephanus hängen, die von Kulmbach selbst, nicht wie der Katalog angibt, in der Art des H. v. K. sind.

[1] Heidrich (Repertorium 29, S. 240) macht den Versuch, die bisher allgemein angenommene Datierung dieses Schnittes (den er Dürer läßt) auf vor 1506, auf 1507 herunterzudrücken. Seine Ausführungen überzeugen mich nicht. Er macht den durch Altdorfers Berliner-Bild gegebenen terminus ad quem ohne weiteres zum terminus a quo und zieht noch die zwei Holzschnitte mit je drei Heiligen (B. 108 und 118) heran, die m. E. ebenfalls von anderen Händen in Dürers Werkstatt (Springinklee? Erhard Schön?) herstammen. Ebensowenig glaube ich, daß der Holzschnitt der hl. Georg B. 111 von Dürer selbst ausgeführt ist.

lich gut für Traut; dabei ist aber zu berücksichtigen, daß das Blatt unter Dürers Augen, unter seinem Vorbild und seiner Korrektur entstand, so daß die bessere Qualität eigentlich selbstverständlich ist. Andrerseits finden sich grade in allen Hauptsachen so spezifisch Trautsche aus den späteren Werken reichlich bekannte Züge, daß seine Urheberschaft wohl kaum abzuweisen ist. Das zeigt sich vor allem in dem Kopf des in weiter, reich behandelter Landschaft knieenden Heiligen, der das schon erwähnte für Traut so charakteristische Dreiviertelprofil mit der sonderbaren Augenzeichnung und den Rundschädel mit Stumpfnase aufweist. Der Cherubim ist mit dem auf dem Titelholzschnitt zur Franziskuslegende zu vergleichen, der denselben Vorwurf behandelt, nur als selbständige Arbeit Trauts geringer und dazu unvergleichlich schlechter geschnitten ist. Auch die Darstellung des Terrains, des Baumschlags findet dort und vielfach anderwärts ihre Analogieen, die Zeichnung der Kapelle mit der großen Apsis kehrt ebenfalls auf der Franziskusillustration wieder, ferner auf dem Johannisaltar in Nürnberg auf dem Peter Paulsaltar in Heilsbronn auf dem Augustinusholzschnitt von 1518 und andernorts.

IV. BEGINN SELBSTAENDIGER TAETIGKEIT.

Den Uebergang aus Dürers Werkstatt zu selbständiger Tätigkeit bezeichnet ein gewisser Sturz in der Qualität der Leistungen Wolf Trauts und eine gewisse Ausartung ins Handwerkliche, die sich in einer starken, wohl aus materiellen Gründen zu erklärenden Produktion von Stücken «schlechten Holzwerks», um mit Dürer zu reden, offenbart.

Bambergische Halsgerichtsordnung.

Nur das nachher zu behandelnde Hauptwerk dieser Periode macht eine Ausnahme, die Illustrationen zu dem berühmten Gesetzbuche der «Bambergischen Halsgerichtsordnung». Der ehrenvolle Auftrag, den er wohl ebenso wie seine starke Beschäftigung als Hauptillustrator der Hölzelschen und Weißenburgerschen Offizin dem Renommee, aus Dürers Werkstatt hervorgegangen zu sein, verdanken mochte, zwang ihn sein Bestes zu geben; das führte den fleißigen, aber wenig schöpferisch angelegten Mann wieder zu einer stärkeren Verwendung dessen, was er in der Dürer-Werkstatt gelernt.

Lochers Comparatio.

Für die mehr handwerkliche Ausübung seiner Kunst charakteristische Werke, die als Kristallisationszentrum bei der Erkenntnis einer ganzen Gruppe früher Schnitte Trauts dienten und daher trotz ihrer künstlerisch geringen Qualität Beachtung verdienen, sind die Illustrationen zu einem am 16. Dezember 1506 bei Weißenburger erschienenen Buche Lochers.[1] Die Bilder sind schlecht geschnitten und wirken dadurch trocken und hart. Trauts Hand gibt sich vor allem im Beiwerk zu erkennen, den grob gesehenen Pflanzen, Grasbüscheln mit lanzettförmigen und ovalen Blättern, dem vertikal schraffierten Terrain, sodann in

---

[1] Continentur. In hoc opuscu || lo a Jacobo Locher Philo || muso facili Syntaxi || concinnato. Vitiosa sterilis Mule ad musam . . . Comparatio. Kolophon: Impressum Nurnberge per dominum Joannem || Veissenburger. Anno D. MCCCCCVI. Die || vero decimasexta mensis Decembris. Exemplare in Nürnberg (Germ. Mus. Bibliothek) und München, Hofbibliothek.

den rundköpfigen Typen mit Stumpfnasen, ferner in den Augen, denen durch Verschiebung der als schwarze Punkte gegebenen Augäpfel in den roh gezeichneten Mandelschlitzen Ausdruck zu geben versucht ist. Die sechs Schnitte stellen dar: 1. ein lockiger Dichterjüngling sitzt in einem Garten von den neun Musen umgeben, die ihn in der eben geschilderten Weise ansehen; Kalliope bekränzt ihn.[1] 2. ein bebrillter Theologe fängt den Mist eines Maulesels in einem Sieb auf. 3. Locher, der Autor, eine Kreuzfahne über der linken Schulter, in der rechten Hand einen Rosenkranz haltend, betet zu Jupiter. Dieser in einem Wolkenkranz hält drei Pfeile. 4. großer Holzschnitt (175×273 mm). Der Triumphwagen der Theologie. Die Figuren sind verhältnismäßig gut bewegt; Streben nach Variation der Typen, das Traut sonst nicht grade auszeichnet, ist hier erkennbar. 5. Sophisaster, Mostophagus, Misophoetus, Microsius, Logicorax dreschen Stroh. 6. Scaramella, der Hund des Autors, schützt das Werk seines Herrn gegen Narren und Ratten. Hier ist die Terrainzeichnung besonders charakteristisch.

Wimpfeling, Auisamentum de concubinariis etc.

In allerengstem Zusammenhange mit diesen Illustrationen auch durch die Darstellung einer Figur im Freien steht der Titelholzschnitt Wolf Trauts zu Wimpfelings «Auisamentum de concubinariis nō absoluendis»,[2] das fast ein Jahr später bei Hölzel erschien. Eine Frau sitzt auf einer Wiese, der von rechts ein Teufel einen Spiegel vorhält, während von links ein anderer Teufel mit zwei Hunden an der Leine angelaufen kommt.

Vademecum Missale Itinerantium von 1507.

Das hohe Thema der K r e u z i g u n g behandelte Traut, soweit ich sein Werk überblicken kann, zum erstenmale für «das Vademecum Missale Itinerātium», das Hölzel 1507 druckte.[3]

---

[1] Dodgsons Angabe (Katalog S. 506), daß dieser Schnitt «better than the rest» kann ich mich nicht anschließen, da ich keinen Qualitätsunterschied finden kann.

[2] Auisamentū de con || cubinarijs nō absoluendis quibuscūqꝫ: ac || eorū periculis q̄ꝫ plurimis. A theologis Coloniēsibus ap- || probatū cum additionibus sacratissimorū canonū. K o l o p h o n : Impressum Nuremberge ꝑ Hieronymū Hőltzel. || Anno quo supra (1507) die XVo XII. Mensis. Exemplar in der Münchener Hofbibliothek.

[3] Vademecum || Missale Itinerātium || seu Misse Peculia || res valde de- || uote. Kolophon : Imp̄s || sum Nuremberge ꝑ Hieronymū Höltzel. Anno dn̄i 1507 XXIIIJ die Mensis Septēbris. Exemplar in der Münchener Hofbibliothek.

Hier gewinnen wir an dem Kruzifixus ein Charakteristikum für Trautsche Akte: stark ausgebildete Plattfüße. Unter den Personen fällt besonders Magdalena auf, die das Kreuz von rückwärts umklammert. Der Johannes trägt den typischen blondgelockten Jünglingskopf. Die Augäpfel sind wie in den Locher-Illustrationen als dunkle Punkte gegeben; die Gewänder knitterig: beides Kennzeichen der Frühzeit. An dem horizontal schraffierten Himmel kehren die runden Haufenwolken des Karlsruher Altares wieder.

Wolf Traut hat dieses Thema, das so recht einen Prüfstein für das bietet, was ein Künstler jener Zeit aus sich selber kann — man denke an Dürers Kreuzigungen, oder besser noch an Grünewalds in Kolmar und Karlsruhe, — noch öfter behandelt aber wesentlich über diese erste Behandlung hinausgeschritten ist er nicht; stärkere Affekte zu charakterisieren war ihm nicht beschieden.

Vademecum von 1510.

Ein strikter Beweis für die handwerkliche Handhabung seiner Kunst ist die Kopie der drei Darstellungen dieses Buches (außer der Kreuzigung noch eine Initiale und ein dornengekrönter Christuskopf) durch Trauts eigne Hand in der 1510 bei Wolfgang Huber erschienenen späteren Ausgabe des Vade Mecum; und zwar sind die Wiederholungen nicht ehrlich als Kopien gegeben, sondern ein neues Datum auf der Kreuzigung und kleinere Aenderungen an den anderen Schnitten sollen den Anschein neuer Schöpfungen erwecken: die Initiale ist dort schwarz auf weißem, hier weiß auf schwarzem Grunde, der einfache Christuskopf dort erscheint hier auf dem Schweißtuch, das von zwei Putti gehalten wird.

Ein neuer Schnitt ist hinzugefügt, in dem Traut ein beliebtes Thema behandelte, das ihm noch öfter in Auftrag gegeben wurde; ein Rosenkranz. Die Mitte des Kranzes nimmt Christus am Kreuz ein. Darüber thronen Gott Vater und die Taube, links ist die Madonna, rechts ein Engel, darunter drei Reihen weiblicher und männlicher Heiliger angebracht. Außerhalb des Kranzes sind die Zwickel und der unten und oben übrige Raum im Randviereck mit folgenden Darstellungen gefüllt: links oben die Gregorsmesse, in der Mitte das Schweißtuch der Veronika, rechts die Stigmatisation Franzisci; unten

das beliebte Motiv der in Geistliche links und Weltliche rechts geteilten Betergruppen, jene mit Papst und Kardinal, diese mit Kaiser und König an der Spitze; dazwischen in der Mitte Stiftergruppen von je drei Männern und drei Frauen. Zur Feststellung der Trautschen Typen sind die weiblichen Heiligen mit der Katharina des Heilsbronner Jungfrauen-Altars der Franziskus mit der gleichen Darstellung in Bonaventuras Legende Franziski und auf dem Holzschnitt aus der Dürer-Werkstatt der Engel mit den Verkündigungsengeln auf dem Heilsbronner Dreikönigsaltar dem Peter Paulsaltar ebendort und vielen anderen mehr zu vergleichen.

Drei Rosenkränze.

Das Rosenkranzmotiv hat Traut in dieser Zeit noch dreimal variiert.[1] Alle drei Schnitte fand Dodgson eingeklebt in ein Handexemplar von Schedels Weltchronik auf der Karlsruher Bibliothek:

1. (362×262 mm). In der Mitte der Komposition Gott Vater drei Pfeile versendend, die auf Zetteln als «krieg, teurung, pestilētz» bezeichnet sind, links von Gott die Taube des heiligen Geistes, unter ihm Christus, dornengekrönt, die Wundenhände weisend, Maria ihre rechte Brust darbietend und Anna betend. Ringsherum sind auf drei Rosenkränzen je fünf Medaillons angeordnet, die Szenen aus dem Leben Christi und Mariä enthalten. In den vier Zwickeln erscheinen in Wolken vier auf ihren Nimben bezeichnete Heilige: Peter von maylant, thoma de aq̄uo (Aquino) vincentius, kath'a (Katharina) de seins. Unter diesem Ganzen sind wieder die Geistlichen und Weltlichen dargestellt, hier zum h. Dominikus betend, der an einer Stange auf jeder Seite drei Rosenkränze und einen Zettel mit der Gebetsinschrift hält: «Wir pitten dich sprich || daß du seyst unser schwester» usw. Zu unterst steht der Text des Ablasses: «Welcher mensch tailhaftig wil sein» usw.

2. Querblatt (266×362 mm.) In der Mitte das Fegefeuer voller Seelen, von denen Papst und Kaiser durch zwei Engel herausgezogen werden. Darüber in Wolken die Kniestücke der Heiligen Dominikus und Thomas von Aquino, den großen Rosen-

[1] Ich gebe hier die genauere Beschreibung der drei Schnitte, da Dodgson, (Mitteilungen der Gesellschaft f. vervielf. Kunst 1906. S. 52. Nr. 36—38) aus Raummangel eine solche nicht gab. Signatur des Bandes von Schedels Weltchronik (deutsche Ausgabe) Kb. 21.

kranz haltend. In diesem die Verlobung der Katharina, und Maria, die einer Seele, die St. Michael wägt, ein Rosenkränzlein zureicht; darüber Gott Vater und die Taube. Auf dem Kranz selbst sind fünf Platten mit den Herzen und den Wundengliedmaßen Christi verteilt. In den Ecken vier Medaillons: 1. Moses Gebet. 2. Messe für Zacharias im feurigen Ofen. 3. Errettung Trajans aus der Hölle. 4. Auszug Lots aus Sodom. Links sind außerdem dargestellt Papst Gregor als der Fürbitter des zu Pferde dargestellten Kaiser Trajan,[1] dem eine bittende Frau den Steigbügel hält; rechts ein Papst, der vor einer Gruppe von Betern in einen Geld- (Almosen?) Kasten greift.

3. Querblatt (269 × 371 mm). Dieselben Heiligen wie auf 2 halten den Rosenkranz, in dem die Ueberreichung von Rosenkränzen an das von der Madonna gehaltene Kind dargestellt ist; Gott Vater schaut zu. Darunter in der Mitte die Darstellung der Gregorsmesse frontal genommen. Die einfriedigenden Schranken schließen kulturhistorisch sehr interessante Szenen der Ausübung der heiligen Sakramente mit ein, die auf der Umfriedigung verzeichnet sind: «pueßt» (Buße = Beichte, Priester und Mädchen), «Firmung» (Bischof, assistierender Priester, Firmling), «Tauff» (Priester, Täufling, Patin, Eltern), «Priesterschafft» (= Weihe), «Ehe» (Trauung), «oelung» (Sterbende, Frau vor dem Bett knieend). Unter dieser Darstellung in der Mitte das Schweißtuch der Veronika, links männliche, rechts weibliche Beter. In den vier Ecken des Blattes Medaillons: 1. Opfer des Melchisedek. 2. Bewirtung der Engel. 3. Der Engel bringt den Schlafenden Speise und Trank. 4. Mannahlese. Links und rechts zwischen den Medaillons die Brustbilder von Moses und Johannes baptistes.

Die Erkenntnis des Trautschen Stiles wird hier wie oft durch schlechten Schnitt erschwert. Zunächst ergibt sich, daß alle drei Blätter einer Hand angehören; daß diese aber Trauts ist, abgesehen von der ja ikonographisch mehr oder minder festgelegten Komposition aus der Typenvergleichung, so z. B. des Papstes über dem Almosenkasten auf 2 mit den Figuren

---

[1] Vergl. über diese Darstellung den interessanten Nachweis Bonis, Nuova antologia 1906.

auf dem Blatt des Missale Pataviense der Physiognomien, vor allem der Augen auf 1, ebenso der Zeichnung des Grases mit den Locher-Illustrationen (s. S. 24).

Es ist wieder rechte schlechte Handwerkarbeit, die starker Nachfrage schnell genügt und darum nicht darauf ausgehen will und kann, künstlerische Probleme zu lösen, sondern angelernte Typen schematisch gruppiert.

Eine newe außlegung etc.

Schwere Mühe mag Traut, in der Hauptsache rein handwerklich stark beschäftigt, wie er uns in dieser Zeit erscheint, die folgende Komposition gemacht haben, die ihm für das 1507 erschienene phantastische Buch Grumbecks «Ein newe außlegung der seltzamen || Wundertzaichen»[1] in Auftrag gegeben wurde. Am Himmel der landschaftlich gefaßten Darstellung (129 × 93 mm) fliegen in den bekannten Haufenwolken die Leidenswerkzeuge (arma) Christi[2] Monstranzen und Kreuze um die Sonne herum, auf der rechten Seite springt ein Reiter, das Schwert schwingend heran mit unzähligem in der Weise der Zeit durch die in Obersicht gegebenen Scheitel angedeuteten Gefolge. Auf der Erde unten sitzt vor dem Hintergrunde einer Stadt neben einem Felsen eine Frau mit einem Kinde auf dem Schoß. Um sie herum eine Menge Leichen; links hat sich einer an einem Baume erhängt, ein zweiter ist eben im Begriff sich dazuzuhängen. Verglichen mit den Darstellungen ähnlichen Stoffes, der ja in angstvollen Gährungszeiten in der Luft liegt, in Dürers Apokalypse wirkt Trauts freilich geradezu kläglich. — Typische Figuren seiner Hand sind das tote Weib mit den Ringelhaaren und der Reiter, der ihm besondere Mühe gemacht haben mag; wissen wir doch, wie sehr selbst Dürer mit dem Problem des Pferdes rang, das in den Zeichnungen geringerer Meister meistens als komische Karikatur wirkt. Traut hat denn auch diesen mühevoll geschaffenen (wenn er nicht kopiert ist!) Pferdetyp noch

[1] Reproduktion des Titelholzschnittes in: Bezold, Geschichte der deutschen Reformation Berlin 1890, S. 103 (III, 1. von Oncken, Allgem. Geschichte in Einzeldarstellungen).

[2] Der Kult der arma Christi kam bekanntlich im 15. Jahrhundert in den sogenannten «Erbärmdebildern», «Schmerzensmännern», «Bitterleidenaltären», außerordentlich auf. Interessante Beispiele solcher Erbärmdealtäre finden sich in der Stiftkirche zu Fritzlar.

des öfteren verwendet, so in dem Holzschnitt St. Georg von 1508, in den Illustrationen zur Franziskuslegende, auf der Erlanger Handzeichnung und bei zwei besonderen Gelegenheiten in einem Blatte der Bambergischen Halsgerichtsordnung [1] und in den Illustrationen für Kaiser Maximilians Triumphpforte.

Gesta proxime per portugalenses etc.

Ebenfalls diesem ertragreichen Jahre 1507 gehört der Holzschnitt eines portugiesischen Wappens an, das Traut für das Weißenburgersche Buch «Gesta proxime per portugalenses in India etc.» [2] zeichnete (83 × 112 mm). Das war eine Aufgabe, die Traut eher lag; die er daher öfter [3] und verhältnismäßig befriedigend gelöst hat. Ein bärtiger Indianer mit Federschurz und Federkränzen um Kopf und Knie, den Köcher mit Pfeilen umgehängt, hält in der Linken das portugiesische Wappenschild, in der Rechten den Bogen. Als Gegenstück auf der anderen (heraldisch linken) Seite des Wappens hält eine nackte Frau mit der Rechten die Krone über das Wappen, mit der Linken einen Blütenzweig über ihre Scham. Punktaugen, seitwärts bewegt und schielend, Plattfüße, Schattierung in kurzen Quersticheln. In der Ponderation der Figuren, Standbein nach dem Wappen zu und der relativ flotten Aktzeichnung zeigt sich die Nachwirkung der Dürerwerkstatt; das Spielbein des Aktes ist, wie man das öfters in dieser Zeit findet, etwas zu stark ausgeschwungen.

Bambergische Halsgerichtsordnung.

Wie oben schon angeführt erheben sich unter den Werken dieser Periode Trauts die Illustrationen eines Werkes zu höherer Bedeutung, so treu sie auch im allgemeinen seine Weise zeigen: ein Teil der Holzschnitte des 1507 von Pfeyl in Bamberg herausgegebenen berühmten Gesetzbuches der Bambergischen Halsgerichtsordnung, [4] wofür Traut laut urkundlicher

[1] Blatt 73r. Wichtig weil Dodgson, s. Anmerkung S. 31 dieses echt Trautsche Blatt verwirft.

[2] Gesta proxime ꝑ portugaleñ in In || dia Ethiopia ⁊alijs oriẽtalibus terris etc. Kolophon: Impressum Nurenberge per dnm Jo || hannem Weyssenburger Anno ⁊c VII. Exemplar in der Münchener Hofbibliothek.

[3] Weitere Beispiele für die das im Text beschriebene Wappen, das Paradigma sein mag, sind: Dodgson, Katalog S. 508, Nr. 13, S. 509, Nr. 18, das Scheurl- und Tucherwappen.

[4] Bambergische Halßgerichtsordnung. Kolophon: . . . Und ist die also auß vnserm beuelhe / jn vnser Stat Bamberg / durch vnsern Burger / Hannsen Pfeyll daselbst gedruckt / vnd in sôlchem druck volendet / am Sambstag nach sandt Veytstag. Nach Cristi vnsers lieben herren gepurt funffzehenhundert vnd jm sibenden jare.

Nachrichten in den Jahren 1506/7 arbeitete. Die stilkritische Untersuchung der 21 Schnitte des Buches ergibt zunächst, daß zwei Holzschneider tätig waren, deren einer verhältnismäßig glatte, scharfe und bestimmte, in der Schattierung sauber parallele Druckgrate schnitt, während die des anderen ungleichmäßiger mehr gekrümmt, dichter, im ganzen unruhiger sind. Sodann ergibt sich durch die Vergleichung der künstlerischen Darstellungsweise insbesondere der Typen aber auch, daß die Vorzeichnungen der beiden Arten von Schnitten auch von verschiedenen Künstlern herrühren. Der eine, wohl ältere (7 Schnitte) steht Wohlgemut noch näher; Hauptbeispiel seiner Art ist das jüngste Gericht auf fol. III. Der Christus als Weltenrichter hat eine gotisch verschnürte Taille gleich einer Modedame; auch die nackten Füße sind durch spitzes Schuhwerk verkrüppelt, der große Zeh ist schiefgedrückt. Der Faltenwurf ist in kleinen Zügen geknittert. Die anderen vierzehn Holzschnitte sind von Wolf Traut.[1] Die für ihn charakteristischste Darstellung, die zweckmäßig als Ausgangspunkt für die Feststellung seiner Hand dient, findet sich auf Blatt XXXV v. Im Vordergrunde empfängt ein Delinquent den letzten Zuspruch eines Predigermönches. Hinter ihm steht der Henker, die Linke auf die Schulter des am Oberkörper entblößten Opfers gelegt, in der Rechten das zweihändige Richtschwert. Im Hintergrunde richtet der Henker mit zwei Schergen das Rad mit einem darauf geflochtenen Verbrecher auf. Der Henker mit dem scharfumrissenen Rundkopfprofil, den auswärts gerichteten

---

Nur diese erste Ausgabe von 1507 kommt für uns in Betracht; die späteren von 1508 ff. (Schöffer, Mainz etc.) enthalten Nach- und Neuschnitte von andern Händen. Exemplare dieser Ausgabe finden sich nach Kohlers Umfrage in: Bamberg (Kgl B. 3 Exempl.), ebenda (Kreis-Archiv), Berlin Kgl. Biblioth.), Frankfurt a. M. (Stadt-Bibl.), Gießen Univ.-Bibl.), Gotha (Herzogl. Bibl.), Hamburg (St.-Bibl.), Leipzig (Bibl. jur. Seminar), Marburg (Univ.-Bibl.), München (Hofbibl. (unvollständig), (Univ.-Bibl.), Nürnberg (Germ. Mus.), Salzburg (Stud. Bibl.) Ich benutzte das Münchener unvollständige, durch handgezeichnete Kopien ergänzte, das Nürnberger und das besonders schöne Gothaer Exemplar.

[1] Dodgson im Nachtrag S. 51 will Traut nur 13 Holzschnitte geben und sucht den Widerspruch mit der urkundlichen Nachricht (s. weiter unten im Text), daß Hamer 14 Stöcke schnitt, damit zu erklären, daß einer der Schnitte vom Besteller verworfen wurde. Ich sehe in dem von Dodgson dem anderen Zeichner zugeschriebenen Blatt 73 r. mit aller Sicherheit Trauts Hand, so daß Uebereinstimmung mit der Urkunde herrscht.

Beinen ist eine echt Trautsche Figur; man vergleiche den heiligen Mauritius auf dem ersten Bilde des Heilsbronner Mauritiusaltars. Bezeichnend für Traut ist ferner die Vermeidung der Kreuzschraffur, die Schattierung durch kurze Querstrichel auf Köpfen und Gewändern, die Darstellung des Graswuchses durch senkrechte Striche, der Baumschlag, die Horizontalschraffur des Hintergrundbodens, die Augenzeichnung ist die der Locher-Illustrationen (S. 24) an die naturgemäß überhaupt die meisten Anklänge vorhanden sind: 1. das Titelblatt (239 × 175 mm) mit den Gerichtswerkzeugen, Holzstoß, Galgen, Staupbesen, Pranger, Schwert, Rad usw.

2. Titelblattrückseite (241 × 176 mm), das Familienwappen des Bamberger Bischofs Georg Schenk von Limburg.

3. (Blatt 5r. 178 × 176 mm) Vereidigung von vier Gerichtspersonen: Richter, Schöffe, Schreiber, Henker, die innerhalb eines in Quadern errichteten Raumes hintereinander, der Henker noch unter der Rundbogentür, aufgestellt sind. Ueberschrift: «Gesellen merket ewer pflicht, Sel vnd ere verwurket nicht.» Charakteristisch für Traut ist die Ueberschneidung der spätgotisch profilierten Fenstergewände durch den oberen Bildrand. (Vergl. die Innenräume auf den Illustrationen der Franziskuslegende.

4. Blatt 18 v. (178 × 176 mm) Foltergericht. Am Boden vor dem Richter ein Delinquent, dem ein Scherge die Hände auf den Rücken bindet; ein zweiter Scherge dreht die Winde des Flaschenzuges, an den das Opfer gehängt werden soll. An einem Tisch im Hintergrunde zwei Schöffen und ein Schreiber: Ueberschrift:

> «Seyt sich auf dich erfunden hat
> Redlich anzeig der missetat
> Furstu nit vnschuld aus nach radt
> Die peynlich frag sol haben stat.»

5. Blatt 23 r. (242 × 178 mm) Zeugnis zweier Männer· Innenraum, an dessen Rückwand der Richter sitzt, ein Hündlein zu Füßen unter einem vom oberen Bildrand überschnittenen Fenster. Links das Gerichtspersonal, rechts die Zeugnisschwörenden. In den Seitenwänden je ein Rundfenster. Aufschrift auf Spruchband, das zum oberen Fenster herein durch eine Hand aus Wolken gereicht wird:

«Du solt nit falsche zeugnuß geben
Als lieb dir sey das ewig leben.»

6. Blatt 34r (244×179 mm). Zug des Delinquenten aus dem Stadttor zum Richtplatz. Der Gesichtsausdruck des Todgeweihten ist verhältnismäßig gut getroffen. Die folgende Menge im Torweg durch die Scheitel angedeutet. Inschrift:

«Wo du gedult hast in der peyn
So wirt sie dir gar nutzlich sein
Darumb gib Dich willig darein.»

7. Blatt 35v (179×178). Hinrichtung (siehe oben). Ueberschrift:

«Wem trewe straff nit bringet frucht
Der kumpt dick in des meysters zucht
Des werck und zeug wird hie anzeygt.
wol dem der sich zu tugent neygt.»

8. Blatt 64v (180×177 mm). Gerichtsversammlung an der Leiche. Der Tote, dessen rechte Hand abgehauen, gut charakterisiert. Links der Richter mit einem Sebalduskopf, dahinter drei Schöffen, rechts der Henker, der mit dem Stab die Bahre berührt. Inschrift auf dem Spruchbande:

«Welcher vnuerursacht
Dise leych hat gemacht
Sol komen in die mordtacht.»

9. Blatt 68v. (182×181 mm). Kostenverhandlung. Innenraum. Der hier wieder bartlose Richter sitzt auf der Fensterbank (die Fenster vom oberen Bildrand überschnitten) am Tisch vor den Rechenstrichen und verhandelt mit zwei hinter dem Tisch sitzenden Männern, deren einer aus dem Beutel Geld auf den Tisch gezählt hat. Inschrift auf Zettel:

«Herr der Richter tugentreych
Last alle costung rechen gleych.»

10. Blatt 72r. (245×171 mm). Inventaraufnahme im Hause eines Entflohenen. Dieser Holzschnitt ist von besonderem kulturhistorischem Interesse, da er die Einrichtung eines Hauses der Zeit um 1500 getreulich wiedergibt. Im Vordergrunde des großen Wohnraumes diktiert der Richter dem sitzenden Schreiber; zwei Schöffen stehen dabei. Links neben ihm ein gotischer Tisch mit Krug und Becher darauf. An der Rück-

wand steht eine Wascheinrichtung mit Vorratsgefäß und Ablauf, daneben hängt das Handtuch, darüber in die Schlitze eines Bordes gehängt Zinnkannen mit der Mündung nach unten, die Deckel heruntergeklappt; auf dem Borde noch Schüsseln und Leuchter. Rechts öffnet sich die Hinterwand in einer Rundbogentür nach dem Schlafgemach (mit Bett und Truhe und den überschnittenen Fensteröffnungen), das seinerseits sich wieder nach dem Stalle öffnet, in dem Pferd und Kuh sichtbar werden. Die linke Seitenwand des Wohnraumes ist ganz in eine Rundbogenöffnung aufgelöst, die den Blick in die Küche freiläßt. Am Herd, über dem ein großer Rauchfang, hantiert eine Frau; an der Hinterwand hängen Reihen von Bratpfannen, Schöpflöffeln, Kasserollen, ein Rost usw. Eine Truhe mit offenem Deckel läßt Teller und Schüsseln sehen, Holzkrüge stehen daneben. Ueberschrift:

«Die weyl der tetter ist hindan | Sein güter schreybent eben an.»

11. Blatt 73 r. (177 × 177 mm). Der Gerichtsdiener führt dem Richter ein gestohlenes Pferd vor. Der Eigentümer steht dahinter; was er sagt, steht auf dem Spruchband:

«Betretten hab ich hie das mein
Schafft mir das als es sol sein.»

Komposition, Dienerfigur und Pferd sind typisch Trautisch; die nächsten Analogieen finden sich in den Schnitten der Bonaventuralegende. (S. 57.) Ueber die Zuschreibung dieses Schnittes s. S. 31, Anm. 1.

12. Blatt 75 v. (180 × 176 mm). In einem Raume mit drei oben durch den Bildrand überschnittenen Fenstern reicht der am Tisch sitzende korpulente Richter dem um Geleit bittenden Totschläger, der das Knie beugt, den Geleitbrief. Hinter dem Tische der Gerichtsschreiber, davor zwei Hunde. Auf dem Spruchband:

«Herr Richter | allein zu recht
Bit gleyt ich armer knecht.»

13. Blatt 77 v. (245 × 177 mm). Verspottung schlechter Richter. Ein Richter hält mit sechs Schöffen, alle mit verbundenen Augen in Narrenkappen, Gericht ab. Aus den Wolken hält eine Hand das Spruchband:

«Auff böß gewonheyt vrteyl geben
Die dem rechten wider streben
Ist diser plinden narren leben.»

14. Blatt 79 r. (180 × 177 mm). Vor einem Tribunal von fünf weltlichen Hofräten (höhere Instanz gegenüber den Laienrichtern) stehen zwei Ratsuchende, in demütig verlegener Haltung; das Spruchband gibt ihre Rede wieder:

«Lieben herren rat vns schlechten
Wie halt wir vns gemeß dem rechten.»

Ueber dem Schnitt die Ueberschrift:

«Ir herren denckt an ewer pflicht
Und rat das yedem recht geschicht
Förchtet got vnd seine gericht.»

Diese vierzehn unter den 21 Holzschnitten sind also von Wolf Traut gezeichnet. Vierzehn Holzstöcke schnitt nach urkundlichen Aufzeichnungen — Einträgen in die Hofkammerrechnungen [1] — der Nürnberger Bildschnitzer Fritz Hamer. Die Einträge lauten: «i Gulden geben Fritz Hamer von Nürnberg pildschnitzer für seine Zehrung hieher getan, dem sind etliche Figuren zu der Zentgerichtsordnung zu schneiden angedingt.» Ferner «ij fl. Fritz Hamer von Nürnberg an seinem Geding der xiiii Form zum Zentgericht von einer Form iii Pfd. zu schneiden.» Schließlich: «iiij Gulden geben Fritz Hamer zu Nürnberg und ist damit seines gedings der vierzehn Form zu der Zentgerichtsordnung sammt i Gulden verehrung und von der Form iii Pfd. zu schneiden auf die ii Gulden vormals empfangen ganntz bezahlt Sonntag nach Martini.» Damit haben wir hier den nicht allzu häufigen Fall, daß wir von einer Gruppe von Holzschnitten Zeichner und Holzschneider kennen. In Beziehung mit Fritz Hamer finden wir Traut auch noch in späterer Zeit: auf dem Holzschnitt Trauts im Missale Pataviense von 1514 mit dem heiligen Valentin, Stephan und Maximilian setzte der Holzschneider Fritz Hamer sein Monogramm

---

[1] Im königl. Kreisarchiv Bamberg, veröffentlicht von Leitschuh (nach ben Kopien der Kammerrechnungen auf der königl Bibliothek zu Bamderg) im Repertorium IX (1886), S. 68 und in «Georg III Schenk von Limpurg» S. 80 u. 89, Nr. 38 u. 77.

neben das des Zeichners. In den Hofkammerrechnungen erhält ein «Meister Wolfgang Maler» eine Pauschalsumme «für das Buch und Stöcklein zu der Centgerichtsordnung zu entwerfen» sowie für andere Arbeiten. Leitschuh sah in diesem den Bamberger Hofmaler Wolfgang Katzheimer und schrieb ihm, da er die zwei verschiedenen Hände in den Zeichnungen nicht erkannte, die Entwürfe zu allen Stöcken zu; Kohler[1] stimmte ihm, für seinen Standpunkt als Nichtfachmann etwas reichlich apodiktisch bei, nachdem Lippmann sich ausdrücklich dahin ausgesprochen hatte,[2] daß es dahingestellt bliebe, ob Wolfgang Katzheimer der Zeichner der Holzschnitte sei. Es wird sich schwerlich mit Sicherheit entscheiden lassen, ob sich dieser Eintrag auf Wolfgang Katzheimer oder Wolfgang Traut bezieht. Bezieht er sich auf Katzheimer, so ist dieser derjenige, der die sieben nicht von Traut herrührenden Schnitte gezeichnet hat. Da er schon 1493 im Auftrage des Fürstbischofs Groß von Trockau Glasfenster für die Sebalduskirche malte und wahrscheinlich schon 1508 starb, wäre damit der altertümliche Charakter dieses Teiles der Illustrationen erklärt. Die Beziehung Trauts zu dem Verleger der Halsgerichtsordnung dauerte auch weiterhin: 1511 zeichnete Traut für Pfeyl die Holzschnittillustrationen zu dem Leben Kaiser Heinrichs.

Die Bestimmung der Holzschnitte zur Halsgerichtsordnung, juristische Vorgänge anschaulich und deutlich zu machen, gab Trauts praktisch nüchternem Sinne Aufgaben, für die er gut geeignet war. Hier konnte er seine Gewandtheit in Figurenkompositionen beweisen, wie sie später besonders in den Illustrationen der Franziskuslegende hervortritt; das große Format der Figuren zwang ihn zu einem klaren Striche, eine Uebung, die ebenfalls späteren Schöpfungen zu Gute kam. —

Holzschnitte in «Comoedien der Roswitha» und «speculum passionis».

Noch offenbart sich immer Zusammenhang mit der Dürerwerkstatt: In der hellen lichten Gesamthaltung, in der Charakteristik der Köpfe, in der Figurenkomposition zeigt sich starke Verwandtschaft mit einem Teil der in Dürers Werkstatt entstandenen Illustrationen zu den von Celtes 1501 herausgegebenen

[1] Kohler, Die Carolina und ihre Vorgängerinnen, Band II. Kohler-Scheel, Die bambergische Halsgerichtsordnung, Halle 1902. S. LXV.
[2] Lippmanns Gutachten bei Kohler, a. a. O., S. LXIV.

Komödien der Roswitha von Gandersheim und zwar zu den Blättern, die vor den einzelnen Dramen stehen: Taufe des Gallicanus, Verbrennung der drei Jungfrauen, Erweckung des Callimachus und der Drusiana, das zweimal verwandte Blatt von Abraham und Maria (auf diesem ist der Alte links besonders mit dem Henker auf dem Todeszug des Delinquenten in der Halsgerichtsordnung zu vergleichen) schließlich die Trauer der Sapientia. Ferner gehört zu dieser Gruppe ein Schnitt aus Pinders speculum Passionis von 1507: Christus und die Apostel auf dem Weg nach Gethsemane. Der Zusammenhang dieser Schnitte mit anderen Werken Trauts fiel auch Dodgson auf, der im besonderen auf gewisse (eben durch die gemeinsame Werkstattübung zu erklärende) gemeinschaftliche Züge wie: die Vermeidung der Kreuzschraffur, die Zeichnung der Kapelle mit Apsis, die Rauten-Fensterscheiben hinwies und infolgedessen, allerdings mit allem Vorbehalt, die Schnitte unter die «doubtful works» bei Traut aufnahm, aber auch in seinem Nachtrag diese bedingte Zuschreibung aufrecht erhielt.[1] Von Traut sind sie keinesfalls, ihrer erheblich höheren Qualität wegen, die in dem frühen Erscheinungsjahr 1501 erst recht für ihn ausgeschlossen ist: wer sie geschaffen, ist trotz aller Bemühungen[2] noch immer nicht definitiv festgestellt. Für uns genügt es, durch diese Darstellungen den inneren Zusammenhang der Schnitte in der Halsgerichtsordnung mit der Dürerwerkstatt feststellen zu können.

[1] Katalog S. 504 f., Nachtrag S. 50 «die Zuweisung der nicht von Dürer herrührenden Holzschnitte in der Roswitha an Traut ist weniger leicht zu rechtfertigen, aber ich kann sie doch nicht ganz von der Hand weisen.»

[2] S. auch Rieffel, Zeitschr. f. christl. Kunst 1897 und Bock, D. W. d. M. Grünewald, S. 54 ff.

V.

In dem nun folgenden Blatte zeigt sich Trauts Eigenart voll entwickelt; von jetzt an verlasse ich die vollständige Aufzählung der handwerksmäßig starken Holzschnittproduktion[1] und bespreche hier nur die für seine Entwicklung und seine Charakteristik wichtigen Hauptstücke.

Wien, Samml. Liechtenstein, Holzschnitt St. Georg.

Im Jahre 1508 laut des Datums, das er nach seiner Gewohnheit anbrachte, ohne sein Monogramm einzufügen, zeichnete Traut einen Holzschnitt St. Georg mit dem Drachen kämpfend (106 × 156 mm groß),[2] der durch die gute Darstellung der Bewegung in der Hauptperson und durch die relativ geschickte Schnittausführung auffällt. Im Vordergrunde St. Georg in Ausfallstellung, wie er den Speer in den Hals des Drachen bohrt. Rechts vor einer Hügelkulisse die Königstochter, ein Lamm am Bande führend, links vor dunkler Baumkulisse hell ausgespart der Knappe zu Pferde, die Fahne geschultert, des Helden Pferd am Zügel haltend. Das Datum auf einem Steine rechts unten in der Ecke. Bezeichnend für Traut Figurenzeichnung, Terrainschraffur und Baumschlag.

Holzschnittbl. Heinrich und Kunigunda.

Auf einem Breitblatte, das Hölzel 1509 druckte,[3] hat Traut in einem größeren (270 × 229 mm) und acht kleineren Holzschnitten (jeder 85 × 130 mm groß) die Legende des heiligen Heinrich uud der heiligen Kunigunda dargestellt. Die Anordnung der Schnitte und des Textes gibt das beistehende Schema (nach Dodgson).

---

[1] Für diese s. Dodgsons Katalog und den Nachtrag dazu (s. S. 4, Anm. 5 u. 6), sowie meine Ergänzung Anhang I.

[2] Sammlung Fürst Liechtenstein, Wien. Wiedergegeben in Dodgsons Nachtrag S. 49.

[3] Ueberschrift des Mitteltextes: «Oratio ad gloriosam imperatricē sanctā Kunegundim diui Henrici Secundi vxorē. Unterzeichnet Hieronymus Höltzel. 2 Exempl. in der Münchn. Hofbibliothek: 1) Einblatt VII, 190, 2) eingeheftet in ein Exempl. von Schedels Chronik. In. c. a. 2918.

<table>
<tr><td>1</td><td rowspan="3">5</td><td>6</td></tr>
<tr><td>2</td><td>7</td></tr>
<tr><td>3</td><td>8</td></tr>
<tr><td>4</td><td>Text</td><td>9</td></tr>
</table>

Jeder der Schnitte mit Ausnahme des größeren wird durch je eine Ueberschrift in lateinischen Distichen erläutert.

1. Bezahlung der Werkleute an St. Stephan in Bamberg durch Kunigunda. Stilkritische Vergleichspunkte bietet unter anderm der Heilsbronner Baumeisteraltar (s. S. 84).

2. Kunigunda wird durch den Teufel verdächtigt. Links Blick in ihr Schlafgemach; in der Rückwand des Hauptgemaches zwei durch den oberen Bildrand überschnittene Fenster.

3. Verhör der Kunigunda vor ihrem Gemahl. Für die beiden Hauptfiguren vergl. die ähnlichen auf dem linken Flügel des Karlsruher Altars (s. S. 17); die Frauengruppe variiert nur wenig die entsprechende des größeren Holzschnittes.

4. Auf Befehl der Madonna entschließt sich Kunigunda, die betend vor dem Altare dargestellt ist, zur Feuerprobe. Innenarchitektur mit überschnittenem Fenster, Altardecke mit einem bei Traut häufig wiederkehrenden Fransenmuster.

5. Das Hauptblatt: die Feuerprobe. Links der König mit seinem Gefolge. Rechts beschreitet Kunigunda die glühenden Pflugscharen; mit der Linken preßt sie den Zipfel ihres Kopftuches gegen den Mund, mit der Rechten hebt sie ihr Gewand, so daß die echt Trautisch platten Füße sichtbar werden; hinter ihr das weibliche Gefolge, im Mittelgrund facht ein Scherge das Feuer in viereckigem Behälter mit dem Blasebalg an, ein zweiter trägt auf einer Schaufel die glühenden Pflugscharen herzu, die ein dritter mit der Zange vor sie hinlegt. Den Hintergrund bildet eine interessante Architektur, zum Teil von einer Säule mit einer Jünglingsfigur darauf überschnitten. Mittelpunkt der

Architektur ist ein gotischer Bergfried (Wohnturm) mit Fachwerkaufsatz, komplizierten Doppelerkern und einem Fresko, das miniaturhaft klein wiedergegeben Heinrich und Kunigunda stehend, das Modell ihrer Kirche haltend, darstellt. In der Mauer, die links davon einen Hof abgrenzt, ein Tor mit Staffelgiebel, darin ein Relief, Heinrich und Kunigunda knieend, das Kirchenmodell haltend. Hinter dem Hofe ein romanischer Palas, links davon zwei romanische Kirchtürme, der eine mit gotischen Eckfialen. Rechts von der Gasse am Bergfried eine malerische, anscheinend nach einem Naturvorbild wiedergegebene Gruppe von Stein- und Fachwerkhäusern verschiedenster Konstruktion. Das Datum 1509 steht rechts auf einem Täfelchen. Eingerahmt ist der Schnitt von zierlichem Rankenwerk.

Für die Gestalten von König und Königin sind wieder die Figuren auf dem linken Flügel des Karlsruher Altars verwendet. Sonstige Typenanalogieen finden sich unter den Locher-Illustrationen (s. S. 25), wo auf dem dritten Schnitt Locher dem Höfling links von Heinrich gleicht, in den Bildern zur Franziskuslegende (s. S. 56ff.), auf dem Baumeisteraltar in Heilsbronn (s. S. 84), auf der Taufe im Germanischen Museum (S. 88). Das Paar im Gefolge der Königin erscheint als eine freie Verwertung des Dürerschen frühen Kupferstiches der Spaziergang (B. 94). Das Rankenwerk ist ähnlich dem auf dem Wappen Johanns von Bayern von 1512 (s. Dodgson, Kat. S. 515, 9) und auf dem Schnitt Schmerzensmann und Schmerzensmutter von 1513 (s. S. 69).

Engl. Privatbesitz, Handzeichnung.

Vor Kurzem tauchte in englischem Privatbesitz (Mrs. Morrison) eine Handzeichnung (352 × 313 mm groß) auf, die in engstem Zusammenhang mit diesem Schnitte steht. Der architektonische in Wasserfarben kolorierte Hintergrund der Zeichnung stimmt in fast allen Details mit dem des Holzschnittes überein. Die Figuren sind größtenteils in der Stellung ziemlich gleich; im Kostüm, vorzüglich aber in der Strichführung besonders in den Physiognomien treten Verschiedenheiten hervor, die die Hand eines anderen Künstlers beweisen. Dodgson, der die Liebenswürdigkeit hatte, mich auf die Zeichnung aufmerksam zu machen und mir eine Photographie zur Verfügung zu stellen, hält nach brieflicher Mitteilung das Blatt besonders der Kostüme wegen für älter, etwa um 1500 entstanden und für die direkte

Vorlage zu unserm Schnitte. Dem kann ich mich, wenigstens auf Grund der Photographie, nicht anschließen. Alle Kostümelemente des Schnittes treten auch auf der Zeichnung auf, auch die breite übrigens von dem Zeichner außerordentlich unsicher mit zahlreichen Pentimenti gegebene Schuhform; die Falten sind teilweis weniger knitterig, als auf Trauts Holzschnitt. Die ganze Haltung, die unsicher tastende Wiedergabe der Figuren der Zeichnung, vor allem der drei stark bewegten Schergen, die bei Traut fest und sicher auf ihren Füßen stehen, die Umkostümierung der von Dürers Spaziergang entlehnten Figuren veranlaßt mich in der Zeichnung die Kopie bezw. Studie eines Anfängers nach Trauts Vorlage zu sehen, eines Zeichners, der dem der Benedikt-Zeichnungen (s. S. 22 Anm.) nicht allzu fern gestanden haben dürfte.

6. Dieser Schnitt ist vertikal zweigeteilt. Links Tod Heinrichs, Blick durch überschnittenen Bogen auf das Totenlager, an dem Mönche und Kunigunda stehen, in der Rückwand ebenfalls durch den oberen Bildrand überschnittenes Fenster. Rechts wägt Michael die Seele; die Schale Heinrichs wird durch den heiligen Laurentius, der einen ihm von Heinrich gewidmeten Kelch dazu legt, zum Sinken gebracht, trotz des Gegendrucks, den Teufel auf der anderen Schale ausüben. St. Michael hat den Typ des blondgelockten Trautschen Engelsjünglings: in der ars moriendi von 1512 (Dodgson Katalog S. 509, Nr. 15), auf der Heilsbronner Verkündigungspredella (s. S. 99), der Predella des Artelshofener Altars (s. S. 76), der Taufe Christi im Germanischen Museum (s. S. 88).

7. Kunigunda betend im Kloster. Innenraum mit überschnittenen Fenstern, Altar mit typischer Decke.

8. Kunigundas Tod unter Beistand von Mönchen und Frauen. Fliegende Engel nehmen die Seele in Empfang, durch die Fensteröffnung werden Gott Vater und die Madonna mit dem Kinde in Wolken, sowie der bekannte Kegelberg sichtbar.

9. Die beiden Heiligen im Wolkenkranz stehend, das ausführlich gezeichnete Modell ihrer Kirche, des Bamberger Domes haltend. Die Schnitte, besonders der größere, gehören zu den besseren Leistungen Wolf Trauts, zumal der Vergleich mit

der handwerksmäßigen Wiederholung zweier von ihnen (1 u. 5) in den Illustrationen zu der Legende St. Heinrichs, die Pfeyl in Bamberg 1511 druckte,[1] zeigt, daß Traut doch mehr konnte, als die Handwerkerarbeit der meisten auf ihn zurückzuführenden Schnitte vermuten läßt.

Undatiert, aber seiner stilistischen Erscheinung nach, die ihm einen Platz zwischen dem Karlsruher und dem älteren Johannis-Altar (s. u. S. 45) anweist, am besten an dieser Stelle von Trauts Entwicklung unterzubringen, ist das kleine (30 × 24 cm messende) Bild des heil. Sebaldus in der Schleißheimer Galerie, das der Katalog (Nr. 107) mit 1520 m. E. zu spät ansetzt.[2] Sebaldus in Oberschenkelhöhe abgeschnitten in rotem olivgrün gefüttertem Mantel, dunkelrosabräunlichem Gewande (Aermel) und blaugrauem Pilgerhut mit der Muschel, in der Rechten den Pilgerstock, hält mit der Linken das an den Türmen kenntliche Modell der Nürnberger Sebalduskirche. Im Hintergrunde ein gruppierter Kirchenpfeiler in graublauer Steinfarbe und sonderbar archaisch wirkendem Gold, in derselben Perspektive, die auf dem Heilsbronner Hochaltar angewendet ist. Beweisend außer dieser Perspektive für die Urheberschaft Trauts ist das Zusammentreffen folgender Charakteristika: das typische Dreiviertelprofil, die Behandlung des Auges mit heller Iris und scharfem Lichtpunkt, die Aufhöhung von Haar und Bart durch weiße Striche, die Nachmodellierung des Inkarnats durch blaugraue Schattenschraffur, das Ab-

---

[1] «Dye legend vnd leben des heyligē || sandt Keyser Heinrichs der nach || cristi vnsers hern geburt Tausent || vnd ein iar Romischer künig er- || welt worden ist. Vnd nach cristi || geburt Tausent vnnd dreuzehen || jar von babst benedicto zu keyser zu Rom gekronet worden ist | vn gestorben nach crist geburt Tausent vier vnd zweintzig iar. Colophon: «Nach Cristi vnnsers herrn gepurt | Funfftzehen- || hundert vñ im Eylfften jare ist dyese Legend des || lebens der heiligen patron vnd Stieffter des löb || lichen stieffts Bamberg | sant Keyser Heinrichs | vnd seiner gemahel sant Kungunden auß latein || in Tewtzsch | durch dē geistlichē Herrn Nonosiū || Custer des Closters auff dem Mönchperg sant || Benedicten ordens || getzogen | . Vnnd durch mich || Hanß Pfeyll daselbst getrückt. Abbildung des Schnittes der Feuerprobe bei Dodgson Katalog S. 508/9.

[2] Erschwerend für die zeitliche Einfügung dieses Bildes in Trauts Werk ist hier die starke Uebermalung des älteren Johannisaltar. Sollte dieser, was nur eine Rückrestauration feststellen könnte, in Perspektive, Augenstellung etc. stark korrigiert sein, so wäre dieses Bild etwa auf 1512 anzusetzen.

spreizen des Zeigefingers der um den Stab gelegten Hand. Die Perspektive des von der Chorseite gesehenen Kirchenmodelles, dessen Vereinfachung sich mit Trauts beliebter Apsis-Ansicht behilft, ist noch sehr viel unbehilflicher, als auf dem Modell des großen Sebalds auf dem älteren Johannisaltar (S. 52) — Hauptgrund für meine Ansetzung des Schleißheimer Bildes an dieser Stelle.

VI.

Holzschnitt-Passion.

Im Jahre 1510 beschäftigte sich Traut mit dem hohen Thema der Passion. Wohl gilt von dieser Schöpfung dasselbe, was von seinen Bearbeitungen des Themas der Kreuzigung gilt. Wir sind durch Dürers gewaltige Werke gewohnt, hier einen Maßstab anzulegen, dem Trauts bescheidene Begabung nicht gerecht werden kann. Immerhin nehmen die Blätter unter den Schöpfungen Trauts selbst einen relativ hohen Rang ein; durch eine gewisse Originalität, die auch diejenige der Passionsschnitte von 1511, die sich bei weitem stärker an Dürers Passionen anlehnen, übertrifft.

Bis jetzt sind 37 verschiedene Schnitte bekannt[1] (Größe mit Umrahmung 69×50, ohne diese 54×36 mm). Die Serie beginnt mit dem Sündenfall, einer Variation auf Dürers Bild im Prado,[2] bei der der rechts von Eva stehende Baum der Erkenntnis in die Mitte gerückt und ein anderer an seine Stelle getreten ist, der zur Aufhängung des Täfelchens mit dem Datum 1510 dienen muß. Sodann bewegt sich die Darstellung über die Vertreibung aus dem Paradiese (2) über den Bethlehemitischen Kindermord und andere Darstellungen aus Christi Kinderzeit bis zum Anfang der eigentlichen Passion, die mit dem Einzug in Jerusalem (11) beginnt, über die Ereignisse nach dem Tode Christi (27—35) zum jüngsten Gericht (37). Besonders charakteristisch ist wieder die Zeichnung des Pflanzenwuchses und Baumschlags, sowie die ornamentale Umrahmung sämtlicher Schnitte mit geometrischen oder vegetabilisch figürlichen Motiven.

---

[1] Siehe Dodgson, Katalog, S. 513; Nachtrag S. 50. 35 Blätter sind in der Bremer Kunsthalle, 25, davon 2 in Bremen nicht vorhandene, in der Hamburger Kunsthalle. (Katalog S. 296.)

[2] Abgebildet in Dodgsons Nachtrag, S. 50.

[3] Vergl. Dodgson, Nachtrag, S. 50, 1—26 u. 28.

27 kolorierte Neuabdrücke dieser Reihe, bei denen das Datum des ersten Bildes in 1522 abgeändert ist, fand ich im Gothaer Kupferstichkabinett.

Die Jahre 1510—12 bringen weiter eine Fülle von Handwerksarbeit, für die die oben erwähnte Reduktion eigener Schöpfungen, sowie das Kopieren nach Dürer [1] und Kranach bezeichnend ist. Wenn die Fülle des Erhaltenen einigermaßen der des überhaupt von ihm oder durch ihn Geschaffenen proportional ist, muß Traut, in dieser Zeit wenigstens, eine Werkstatt unterhalten haben. Dafür spricht auch die Entstehung einer Reihe zum Teil größerer Werke, von denen zwei besonders sich aus dem Massengut herausheben: Ein ab 1511 entstandenes Altarwerk in St. Johannes zu Nürnberg und die Illustrationen zu Bonaventuras Legende Sti. Francisci.

Nürnberg, St. Johanniskapelle, Hauptaltar.

Der Hochaltar der Johanniskapelle auf dem gleichnamigen Friedhofe ist jedenfalls im Jahre 1511 in Auftrag gegeben worden. Dafür spricht neben verschiedenen stilistischen Beziehungen zu Werken gerade dieser Zeit, ja dieses Jahres, beweisend die folgende Tatsache: Auf der Altarstaffel sind die Bilder des Stifterehepaares des Altares mit Unterschriften angebracht; links unter dem Manne steht: «Anno dm 1511 Jar ā Frÿtag nach Obersten starb der Erber fritz holtschuge' am Obsmarck dem got gnad». Rechts unter der Frau steht: «Anno dn̄i 1521 am pfingstag in der goltfastē jm herbst starb die Erber fraw fritz holtczucherin am obsmarckt der got g.»

Beide Inschriften sind nicht nur in der Orthographie (Schreibung der Namen), sondern auch in den Charakteren gänzlich verschieden, also nicht gleichzeitig; demnach ist, da andere Zeiten nicht in Betracht kommen können, der Altar zur Zeit des Datums der älteren Inschrift oder spätestens 1512 vollendet worden, und die andere Inschrift ist 1521 nach dem Tode der Frau hinzugefügt. Auch der Stil der Schnitzfiguren im Mittelschrein, Maria zwischen Johannes dem Täufer

---

[1] Nagler, Monogrammisten, Band V (ed. Clauß), erwähnt außer dem auch von anderen Autoren angeführten Kupferstiche Trauts mit der Anbetung der Könige (Pass. IV, 173, 1) unter Nr. 1933 eine gestochene Kopie von Dürers Wappen mit dem Totenkopfe (B. 101) mit Trauts Monogramm.

und Johannes dem Evangelisten, durchaus noch gotisch geschwungener Gestalten stimmt zum Jahre 1511, nicht aber 1521.[1]

Die Gemälde haben leider eine schlechte Restauration erfahren; wie anstreichermäßig der Restaurator dabei zu Werke ging, erhellt daraus, daß die blaue Farbe, mit der er die Goldgründe der großen Heiligenfiguren zustrich, munter in Spritzflecken auf diesen und anderen Bildern des Altars wiederkehrt.

Bei ganz geöffnetem Altar zeigen sich neben dem Mittelschrein mit den Schnitzfiguren auf den beiden quergeteilten Flügeln die folgenden vier Darstellungen aus dem Marienleben:



1. Verkündigung. Die Komposition lehnt sich an Dürers gleichnamigen Holzschnitt der kleinen Passion (B. 19) bezw., da hier alles im Gegensinne erscheint, an Dürers Vorzeichnung (oder Vorbild?) dazu an, nur daß hier die Architektur des Innenraumes hinzugefügt und damit die geistvolle Verbindung, die Gott Vater und die Taube bei Dürer durch Strahlen finden, zerstört ist. Dürers Köpfe sind ins Trautsche verballhornt; Madonna und Engel haben das schiefe Dreiviertelsprofil. Besser ist, wie immer bei Traut, die Farbengebung. Das Gold der Brokatgewänder Marias und Gabriels ist durch das Braun des Musters gebrochen. Der lange dunkelblaugraue Mantel Marias gibt, über das Pult gelegt, die dunkle Folie für das weiße

---

[1] Ueber die Stifter berichtet J. G. Biedermann, Geschlechtsregister des Hochadligen Patriziats zu Nürnberg, Bayreuth 1748, Tabula CLXXVIII, «Von denen Herren Holzschuhern in erloschener braunen Hauptlinie»: «Fritz Holtzschuher, lebte zu Fischbach, stifftete den Altar zu St. Johannis in Nürnberg, starb anno 1511 den 7. Januar und liegt bey St. Sebald. Gemalin, Barbara Kreßin, Herrn Fritz Kressens zu Wüstendorff, und Frauen Anna Kreßin, einer gebornen Mufflin von Eschenau, Tochter geboren anno 1457, vermählt anno 1472, † anno 1521 den 13. September, als Wittwe.» Besondere in dem im German. Museum deponierten Archiv der Familie Holzschuher mit Unterstützung des Archivars Dr. Heerwagen angestellte Nachforschungen förderten nichts Urkundliches über diesen Altar zutage.

Buch ab und hilft, lang rechts hingezogen, dazu, den Engel etwas zurückzuschieben. Davor in hellblau bemaltem weißem Fayencetopf eine Blattpflanze. Der Engel ist reicher bunt behandelt; seine großen Flügel, deren einer dem blonden Kopf als Folie dient, sind gelb, grün und rot gefiedert, seine Kasula ist mit bunten Fransen besetzt. Mit der Rechten lüpft er den Vorhang des Baldachins, dessen hellgrüne Innenseite durch von der Taube des hl. Geistes ausgehendes Licht bestrahlt zu werden scheint, während der Schatten unter dem Baldachin trotzdem auf ein von links oben kommendes Licht eingestellt ist. Gott Vater ist hier durch die oben erwähnte Veränderung des Dürerschen Vorbildes bedeutungslos geworden. Er erscheint winzig klein, gold und rot bekleidet in den Wolken des durch das spätgotisch profilierte Stichbogenfenster sichtbar werdenden Himmels.

2. Tempelgang der Maria. Die kleine Maria von langen Poportionen, wie sie auch Dürer in dieser Zeit anwendet, ist zentral in das Bild auf die Treppe des Tempels gestellt. Die Perspektive dieser, wie des ganzen Baues ist wie immer, wenn Traut selbständig komponiert, ein mühsames Ringen mit linearperspektivischen Problemen, das hier noch besonders in der Abmessung der Figurengrößen zutage tritt. Den Vordergrund flankieren zwei Farbenvertikalen: links Anna in lackrotem, nach weiß gelichtetem, nach braun schattiertem Mantel, rechts Joachim in langem, goldgelbem, leicht bräunlich schattiertem Mantel, mit zinnoberroter, hellgrau aufgelichteter Zipfelmütze, um die ein weißes bräunlich schattiertes Tuch geschlungen ist. Der Faltenwurf der beiden Figuren ist mit einer gewissen Virtuosität behandelt; auf ihnen ist das Hauptlicht gesammelt, das nach dem Hintergrund zu stetig abgedämpft im Tempelinnern in helldunkel übergeht, aus dem die Gestalt des Hohenpriesters, die weiße Altardecke und die Fenster aufleuchten. Für die Köpfe der Frauenköpfe links sind die Analogien auf der Taufe im german. Museum zu finden. 3. Die Geburt Christi. Die Komposition geht auf einen Dürer zugeschriebenen, aber wahrscheinlich von Hans von Kulmbach herrührenden Holzschnitt (B. app. 3) zurück; sie findet sich ähnlich wiederholt auf einem 1511 datierten Holzschnitte Trauts gleichen Gegenstandes. Maria kniet in langem dunkelgrünblauem in prächtigen Falten fallendem

Mantel vor dem Kinde, das, auf einen Zipfel des Mantels gelegt, sich in hell weißlichem Inkarnat mit goldenem Scheibennimbus lebhaft von dem Hintergrunde abhebt; zur Mantelfarbe gestimmt ist auch die Farbe der Hände Marias und der graue Schatten des weißen Kopftuches. Joseph hält rechts die Laterne, die aber nicht leuchtet: die zugewandte Seite von Marias Kopftuch ist schattiert. Er ist mit einem grauen braunschattierten Gewand angetan, über das sich ein lackroter, hellgrün gefütterter Mantel legt, auf dessen Falten das Lichterspiel, das aber wieder nicht von der Laterne ausgeht, an sich gut aufgesetzt ist. Der graue Bart stimmt fein zu dem Rot. Schauplatz ist die gewohnte, hier sehr luftig gegebene Ruinenarchitektur. Links werden die Köpfe von Ochs und Esel sichtbar, rechts ein goldgelb gekleideter Hirte, der zur Tür hereinkommt, im Hintergrunde ein Hügel mit einem weiteren Hirten und der Herde, typischem Baumschlag und dem in die Tiefe führenden Wege. Im fernsten Hintergrunde erscheint der blaue Bergkegel. 4. Himmelfahrt Mariä. Hier schließen wieder zwei Farbenvertikalen den Hintergrund ab; dazwischen, durch kleinere Abmessung zurückgeschoben, die aus dem Grabe schwebende Maria. Die linke Figur Petrus in rotem, stark übermaltem Mantel, die rechte in Goldbrokatgewand mit einem grünen Mantel darüber,[1] darauf als pikanter Fleck der rote Kragen. Marias Schweben ist ziemlich ungeschickt, mehr als ein Knieen in der Luft gegeben. Die übrigen Staffagefiguren sind größtenteils die bei dieser Gelegenheit üblichen Verkürzungsstudien emporblickender Köpfe; links taucht der Typ des blonden Jünglings, rechts der des Sebaldus (s. S. 42) auf. Christus mit dem hier ins Profil gestellten Kopf der Faceansicht der Taufe im germ. Museum (s. S. 88) erscheint im Goldgewand auf gelbem Grund von Haufenwolken umgeben, rechts die baumbestandene Hügelkulisse mit dem Tiefenweg.

Werden diese beiden Flügel über dem Mittelschrein zugeklappt, so erscheinen auf ihren Außenseiten und den Innen-

---

[1] Ein damals beliebter sehr wirkungsvoller Farbenakkord, den Bock in seinem Grünewald einmal sehr fein mit Rheinwein in einem grünen Römer verglich.

seiten eines weiteren Flügelpaares rechts und links die folgenden acht Darstellungen aus dem Leben der beiden Johannes.

5	7	9	11
6	8	10	12

5. Die Taufe Christi. Die Komposition geht auf Schongauers Stich gleichen Vorwurfs zurück. Der Täufer hat dieselbe Haltung mit merkwürdig zurückgedrehter Schulter, wie auf der Taufe im german. Museum. Typisch für Traut ist das Gras im Vordergrunde, der lange Engel mit rot und grün gefiederten Flügeln, der das graue Gewand für den Heiland bereit hält, die Haufenwolken um Gott Vater, der tiefe Ansatz der Flügel bei der Taube. 6. Gastmahl des Herodes, geht auf Dürers Holzschnitt von 1511 (B. 126) und zwar, da alles in gleichem Sinne erscheint auf den Abdruck, nicht den Stock oder die Entwurfszeichnung zurück. Aus der Kopie erklärt sich auch die für Traut selbst unmögliche gute Perspektive.[1] 7. Predigt Johannis des Täufers in der Wüste. Die Wüste ist hier eine stimmungsvolle, gut charakterisierte deutsche Waldlandschaft, die sich links auf einen Flußlauf öffnet, der fein abgetönt auf den blauen Bergkegel der Ferne zuführt. Auch der in die Tiefe führende Weg

[1] Der hier verwendete Holzschnitt Dürers erfreute sich überhaupt als Vorlage für Kopisten großer Beliebtheit. So ist er z. B. in bemaltem Flachrelief auf dem Gerolzhofener Altar im Münchener Nationalmuseum Saal 16 wiederholt (Photographie Teufel, München.) — Trotz der Aehnlichkeit in der Gesamthaltung und verschiedener Trautscher Analoga, die mich veranlassen, die Bilder vorläufig bei Trauts Werken zu lassen, empfinde ich doch in 5 u. 6, sowie mit Ausnahme der Figuren in 7 u. 8 einen fremden Zug, der mich an die Mitwirkung einer anderen Hand glauben läßt.

Sodann fällt mir eine gewisse Verwandtschaft mit dem Schwabacher Hochaltar auf (vor allem in der Landschaft auf der Predigt Johannis). Diesen brachte schon Vischer (Studien zur Kunstgeschichte, S. 373 f.) allerdings sehr unsicher mit Hans v. Kulmbach, dem so oft mit Traut verwechselten, ja sogar mit diesem Johannisaltar in Verbindung, außerdem mit Werken in der Holzschuherkapelle und in der Spitalkirche zum heil. Geist, die ich leider nicht gesehen habe. Aufs engste verwandt ist der Schwabacher Hochaltar mit dem Daig-Altar in Heilsbronn.

ist vorhanden. Johannes in lackrotem Mantel spricht hinter einer mit einem Brokatteppich behängten Schranke zu vier Zuhörern mit typisch Trautschen Köpfen, unter denen der vorderste Mann in hellgrünem Gewande besonders auffällt. 8. Die Enthauptung Johannes des Täufers ist wieder die in Farben gesetzte Kopie der Darstellung eines Dürerschen Holzschnittes (B. 125) von 1510 und zwar, da alles im Gegensinne erscheint, des Stockes oder der Entwurfzeichnung. Auffallend ist der koloristische Effekt des zitronengelb gekleideten vor eine graue Wand gesetzten Henkers mit einem von blaugrün nach rosa schillernden Kopftuch. 9. Johannes der Evangelist im Oelkessel. Die Figuren sind hier aus zwei Schnitten in Dürers Apokalypse zusammengestellt: der Heilige und sein Henker, der das siedende Oel über ihn gießt, entstammen dem ersten Blatt der Apokalypse (B. 61), die Rückenfigur des Linksstehenden dem Blatte mit der babylonischen Buhlerin (B. 73). Das Leidensantlitz des Dürerschen Märtyrers ist hier allerdings zu einem leidlich ernst dreinschauenden Trautschen Jünglingsgesicht geworden mit blonden Locken, hoch gezogenen scharf gezeichneten Augenbrauen und leicht divergierenden Augen. Das Gesicht des Schergen vertritt einen anderen Trautschen Typ mit rundem Kopf, aufgeworfener Stülpnase und dem eigentümlichen Ohr, das oben und unten schmal, in der Mitte breit wird. Den Mittelgrund schließt eine niedrige Mauer ab, zu beiden Seiten engen Kulissen die Fernsicht mit dem blauen Kegelberge ein; links die Stadtmauer mit rundem Turm, rechts ein durch den oberen Bildrand überschnittener Baum. Erfreulich ist wieder die koloristische Wirkung in grün, blaugrün, gelb, rot aus der sich der rosa sammetartig gelichtete Mantel der Rückenfigur heraushebt. 10. Johannes der Evangelist einen Toten auferweckend. Johannes ist wieder der blonde Jüngling in der Haltung des Verkündigungsengels oder des Engels auf der Taufe im germ. Museum; der Auferstandene, in gut charakterisierter Leichenfarbe, hat das knifflige Dreiviertelsprofil, unter den Zuschauern kehrt der schnurbärtige junge Mann vom Karlsruher Altar wieder, sodann der Facekopf eines älteren Mannes mit lebhaften Augen und langer Nase, endlich echt

Trautisch in den Zwickel zwischen dem Oberkörper eines anderen und den Bildrand eingeklemmt der fleischige Rundkopf mit der Stumpfnase. Die Handlung spielt auf dem Kirchhof, der rückwärts durch eine Mauer abgeschlossen ist. Die Kirche ist von der öfter wiederkehrenden Form einer hohen Hallenkirche mit polygonaler Apsis. In der Ferne der blaue Bergkegel. 11. Johannes der Evangelist auf Patmos. Hier ist wiederum der geistige Zusammenhang zwischen der überirdischen Erscheinung der Madonna, die in den bekannten Haufenwolken auf der Mondsichel steht, und Johannes nicht herausgekommen. Johannes im Brokatgewand, wie auf dem vorhergehenden und den beiden nachfolgenden Bildern, sitzt vor weiter Landschaft. Bei ihm fällt der öfter bei Traut wiederkehrende abgespreizte (eigentlich naturnormale, d. h. nicht durch Schuhwerk deformierte) große Zeh auf. Rechts eine Feldkulisse mit Bäumen, links in tiefer Senkung zu Füßen eines grün bewachsenen Hügels eine basilikale dreischiffige Kirche mit Westturm, deren Kirchhof von hoher Mauer mit Toren umgeben ist. In der Ferne wieder der Kegelberg, dessen Eruptivschichtung hier gut charakterisiert ist. 12. Der Giftmordanschlag gegen Johannes d. Ev. Vor Johannes, der den vergifteten Kelch, aus dem die Schlange springt, benediziert, der Tote, der zuerst aus dem Becher getrunken hat; Rundkopf mit Stumpfnase. Links die Gruppe des Fürsten mit zwei Begleitern; alle drei bezeichnend Trautsche Köpfe, im Hintergrund eine interessante Stadtarchitektur mit Genrezügen in der Staffage: vor dem Tore sitzt ein Krieger mit einem Hunde spielend, ein weißes Windspiel jagt davor vorbei.

Werden die beiden äußeren Flügel über den beiden inneren zugeschlagen, so erscheinen auf ihren Außenseiten und den feststehenden äußeren Flügeln vier lebensgroße Heiligengestalten.

13	14	15	16

13. S t. L a u r e n t i u s in hellgrüner gelbgelichteter Kasula, die mit gelben, grünen und roten Fransen bordiert ist, steht seine Attribute Rost und Buch haltend, vor dunkelrotem (übermaltem) mit den gleichen Fransen besetzten Vorhang. Der Rost und der Hintergrund über dem Vorhang, ehemals vergoldet, sind grau beziehungsweise blau übermalt (dies letztere auch bei den drei folgenden Bildern). Der Fußboden mit hellbraunen, dunkelbraun gemusterten Fliesen bedeckt. Der Kopf im Dreiviertelprofil mit scharfen Brauen, leichter Stumpfnase, dem Lockenkranz um die Tonsur, wie auch die ganze Haltung finden ihre Analogieen in dem heiligen Diakon mit Palme und Buch und dem hl. Stephanus auf dem Artelshofener Altar (s. S. 75 f.). 14. J o h a n n e s d e r T ä u f e r vor grauem Vorhang, das Lamm mit der Kreuzesfahne, das er auf einem Buche in der Linken hält, mit der Rechten segnend. Der Kopf wiederholt den Typ des ersten Bildes dieses Altars und erinnert an den Täuferkopf auf der Taufe im germ. Museum (s. S. 88). Charakteristisch für Traut: Dreiviertelprofil, Kopfhaltung, Hände und Füße. 15. J o h a n n e s E v a n g e l i s t a vor rotem Brokatvorhange in grünem Gewande, weißem bräunlich schattiertem Mantel den Giftkelch segnend. Die Figur ist eine Zusammensetzung der beiden Johannesgestalten auf Bild 10 und 12 des Altars. 16. S t. S e b a l d in Pilgertracht, weißem Gewande, lackrotem Mantel, das Modell seiner Kirche auf der linken Hand, in der rechten den Pilgerstab; der graue Bart ist weiß gehöht, auf dem Pilgerhut zwischen Pilgermuschel und gekreuzten Schwertern ein aus Zinn gegossenes Pilgerzeichen.[1] Stilkritische Vergleichspunkte bieten der St. Sebald in Schleißheim, besonders in dem Kirchenmodell (s. S. 42), und die Typen älterer Männer auf dem Mittelbild des Artelshofener Altars, schließlich auch einzelne Typen auf dem Sippenbilde des älteren Traut in St. Lorenz (s. S. 33 des ersten Teils).

---

[1] Solche Pilgerzeichen in der typischen Form einer Heiligendarstellung unter einem von Fialen flankierten Giebel haben sich in einer ganzen Reihe Originale (größte mir bekannte Sammlung im Wormser Paulus-Museum), dann aber auch in Abgüssen auf Glocken erhalten, für die sie ihrer leichten Schmelzbarkeit wegen ein dankbares Material zur Verzierung abgaben (vgl. die bez. Aufsätze von Liebeskind in der Denkmalpflege).

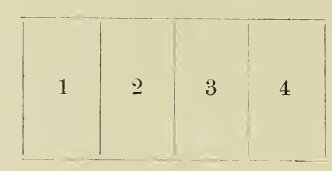
Auf der Predella sind in drei Abteilungen nebeneinander Passionsdarstellungen und die Stifterportraits nebst Inschriften angebracht. 1. Christus in Gethsemane betend; Rundkopf mit Stumpfnasenprofil, vor ihm hell auf dunkler Felskulisse der symbolische Leidenskelch, links eine scharf zusammengedrängte Gruppe von schlafenden Jüngern. Durch das Tor in dem geflochtenen Zaune erscheint Judas mit den Kriegsknechten. In der Ferne der blaue Bergkegel. Die Komposition ist ähnlich auf einem Trautschen Holzschnitte von 1511 wiederholt. Unter diesem Bild der Stifter mit drei Söhnen und der oben gegebenen Inschrift. 2. Kreuzigung Christustyp vom Heilsbronner Dreikönigsaltar (s. S. 26 des ersten Teils) das Kreuz aus angeschnittenen Birkenstämmen. Links Fels-, rechts Baumkulisse, in der Ferne der Kegelberg mit einer Stadt zu Füßen. 3. Christi Auferstehung. Links vor Felskulisse das einwärts gestellte Grab, davor ein schlafender Kriegsknecht, rechts Gruppe der drei Marien. Darunter die Stifterehefrau mit sechs laut ihren Wappen verheirateten Töchtern; der oben angegebenen Unterschrift zufolge wohl nach Trauts Tode hinzugemalt.

Dies Altarwerk erlaubt, besonders durch die Vielseitigkeit seiner Darstellungen zum erstenmale weitergehende Schlüsse auf die künstlerische Psyche seines Urhebers: Es ist mühselige Arbeit eines durchaus mittelmäßigen Talentes; nur in der zuweilen stimmungsvollen Landschaft und dem Kolorismus erhebt sich Wolf Traut zu einer gewissen liebenswürdig zu nennenden Wirkung. Auch die klare Komposition möchte zu rühmen sein, wenn man nicht nach dem Gesamteindruck und aus späteren Werken annehmen möchte, daß dies mehr auf der Unfähigkeit, größere Figurenmengen zu bewältigen beruhe. Dazu kopiert er, wo immer ein halbwegs brauchbares Vorbild vorliegt. Ein engbegrenztes Repertoir von Typen kennzeichnet seine Bilder deutlich. Sein Kolorit möchte ich nach dem derzeitigen Stand des Vergleichsmaterials auf eine Synthese aus dem rheinischen Hanns Trauts mit dem weichen hellen Jacopo de Barbaris zurückführen, das ihm wahrscheinlich Kulmbach in Dürers Werkstatt vermittelte.

Nürnberg, St. Johanniskapell. Nebenaltar.

Nach Typenanalogien im allgemeinen und im besonderen nach der koloristischen Verwandtschaft mit den Predellabildern

des vorhergehend behandelten Altares möchte ich Wolf Traut auch die vier Flügelbilder eines Nebenaltärchens in St. Johannes zuschreiben, die wahrscheinlich, der Gewandbehandlung nach zu schließen, noch etwas früher als der Hauptaltar entstanden sind:



1. St. Ursula und Dorothea (oder Rosalia). Die Heiligen stehen ebenso wie auf Bild 4 (d. h. auf den beiden feststehenden Flügeln) vor silbernem braungemustertem Vorhang. Der Goldgrund darüber ist bei beiden Bildern, wie bei den großen Heiligen des Hochaltars blau zugestrichen. 2. Die Heimsuchung. Die Mittelfiguren sind Dürers gleichnamigem Holzschnitt im Marienleben (B. 84) entnommen. Bezeichnend ist die stimmungsvolle Landschaft: Im Vordergrund der grob gezeichnete Graswuchs, hinter den Personen ein einwärts führender Weg, Baumkulisse (Tipfelmodellierung auf blaugrüner Fläche), als Ferngrund ein Flußtal, dessen jenseitiges Ufer sich zu einer Kette hoher blauer Berge erhebt. Ebenso wie auf dem Bilde der Predigt Johannis des Täufers (7) des Hochaltars (S. 49) ist die luftperspektivische Abtönung des Flusses überraschend gut getroffen. 3. Flucht nach Aegypten. Maria steht links, die Hände auf der Brust übereinander gelegt, rechts sinkt Joseph vor dem Engel, der vom Himmel geflogen kommt, in die Knie. Die Landschaft hat wieder den einwärts führenden Weg, die Baumkulisse und ferne blaue Berge. 4. Die Heiligen Apollonia und Margaretha. Apollonia mit dem Zahn in der Zange, Trautsches Dreiviertelprofil, Margaretha mit Buch und Kreuzesstab, der Zeigefinger der um den Stab gelegten Hand abgespreizt.

Alle Heiligen mit Ausnahme Josephs, der keinen Nimbus trägt, haben goldene Scheibennimben von zwei schmalen Linien eingefaßt. Die Farbenskala bewegt sich im ganzen in ähnlich dumpfen Tönen, wie die der Predella des Hochaltars; nur lackrot und grünlichblau heben sich mehr heraus. Die Predella dieses

Altars ist vollständig vermalt bis auf zwei Wappen: links das der Imhoff, rechts ein zusammengesetztes der Tucher und Holzschuher.

Das Hauptbild des Altars, eine Kreuzigung und die Innenseite der beweglichen Flügel mit der Geburt Christi und der Anbetung der drei Könige zeigen eine andere Hand; das auf dem Mittelbild eingekratzte wohl falsche Altdorfer-Monogramm war schon 1763 nach Würfels Beschreibung [1] darauf zu sehen.

Holzschnittbl. Geburt und Passion.

Die Darstellung der Geburt Christi auf Bild 3 des Johannisaltars, hat wie schon erwähnt, auch auf einem ebenfalls im Jahre 1511 entstandenen größeren Holzschnittblatte Trauts Verwendung gefunden. [2] Hier ist auf dem Mittelholzschnitt (81 × 313 mm groß), die Komposition noch erweitert; Renaissancearchitektur, an der man wieder Dürers Einfluß erkennt, teilt die Darstellung auf dem Mittelholzschnitte des Blattes in vier Abteilungen: in der ersten die Hirten mit ihren Herden auf dem Berge, in der zweiten die Madonna mit dem Kinde; die Graszeichnung ist die bei Traut gewohnte, durch den Renaissancebogen sieht man den fernen Kegelberg. Im dritten Raum Joseph mit der Laterne, im vierten die Verkündigung der Geburt an die Hirten durch fliegenden spruchbandtragenden Engel. Trautisch die Nadel- und Laubbäume. Unmittelbar über dem Mittelholzschnitt die Hand Gottes und mit dieser durch Strahlen verbunden 11 kleinere Darstellungen aus der Passion, (je 72 × 59 mm groß), die sich frei an Dürers verschiedene Passionsdarstellungen anlehnen. Der erste der kleinen Schnitte links, Christus in Gethsemane, wiederholt die Komposition auf der Staffel des Johannisaltars. Für Traut im besonderen charakteristisch ist die Schattierung der Hand Gottes mit kleinen Querstricheln, die Bildung der Wolken, aus denen sie hervorkommt, ferner die Darstellung der Innenräume, des Terrains und des Baumschlages.

---

[1] Andreas Würfel, Diptychen der Nürnberger Kirchen 1757 ff. Beschreibung der Kirchen und Siechköbel vor Nürnberg, S. 270 ff. Beschreibung der Johanniskirche.

[2] Passavant III, 206, 265. Dodgson, Katalog S. 515. 8. Den dort angegebenen Exemplaren füge ich noch eins im Kupferstichkabinett zu Gotha hinzu, aus dem die Darstellung der Geburt herausgeschnitten ist, sowie die Sonderausschnitte der Gruppen der Kleriker und Laien ebendort.

Unter dem Mittelholzschnitt links eine betende Klerikergruppe mit dem Papst an der Spitze und dem päpstlichen Wappen dabei, rechts die Gruppe der Weltlichen mit dem Kaiser und dem Reichswappen. Ueber beiden Gruppen je die Hälfte eines Spruchbandes mit der Inschrift: «Nos miseri exules et peregrini in hoc seculo, q(uam)diu in hac vita sumus». In der Mitte zwischen den beiden Gruppen der Text mit der Gebetsvorschrift. Unter den Fürsten fällt das Portrait Friedrichs des Weisen auf; dieser wie die übrigen Köpfe in der harten eckigen Manier Trauts gezeichnet, die mit der weicheren krausen «goldschmiedmäßigen» Art Kranachs auf dem Portraits Friedrich des Weisen zu vergleichen nicht ohne Interesse ist.

Portrait Friedrichs d. Weisen.

Durch dieses Portrait rückt das Blatt in eine Reihe von Holzschnitten ein, durch die Wolf Traut indirekt mit Friedrich dem Weisen in Beziehung tritt. Wie Flechsig[1] feststellte, rühren zwei in Büchern Pinders,[2] die Friedrich dem Weisen gewidmet sind, verwendete, bisher in allen Sammlungen Kranach zugeschriebene Portraits Friedrich des Weisen, von einem Nürnberger her, in dem Dodgson Traut erkannte. Es sind zwei in Nebendingen unterschiedene Holzschnitte, von denen der eine eine etwas veränderte, der andere eine getreue Kopie (beide im Gegensinne) von Kranachs Kupferstich von 1509 (Lippmann 59[3]) ist. Dazu kommt noch ein Breitblatt mit einer Darstellung des Schiffes der hl. Ursula (Dodgson, Katalog S. 519 Nr. 12), ebenfalls auf Veranlassung von Pinder für die Bruderschaft der hl. Ursula in Braunau geschaffen, auf dem Friedrich der Weise, der Schutzherr der Bruderschaft, im Vordergrunde knieend dargestellt ist.

Holzschnitte zu Bonaventura, Franciskuslegende.

Das zweite Hauptwerk Trauts, das in den Jahren 1511 bis 1512 entstand, ist die Folge der Holzschnittillustrationen zu dem 1512 von Hölzel gedruckten Buche Bonaventuras «Die Le-

[1] Kranachstudien 1. Leipzig 1900.

[2] 1) Speculum intellectuale felicitatis humane. Nürnberg 1510. 2) Compendium breve de bone valitudinis cura. 3) Speculum Phlebothomye. Alle drei 1510 von dem unbekannten Drucker der sodalitas Celtica gedruckt vgl. Dodgson, Katalog, S. 507, Nr. 7—9, Proctor 11033, Panzer IX, 543, 70 b.

[3] Lippmann, Lukas Kranach. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche. Berlin 1895.

gende des heiligen Vaters Franzisci.»[1] Es sind 51 Holzschnitte, von denen sich vier zum Teil mehrfach wiederholen, so daß das Buch 57 Abzüge enthält. Eine vollständige Aufzählung der Schnitte gibt Dodgson,[2] ich hebe hier nur eine Anzahl als Paradigmata für das stilistisch und künstlerisch für Traut wichtige heraus.

Der Titelholzschnitt «Franziskus empfängt die Stigmata» ist, wir fanden ähnlichen Fall schon einmal,[3] die Reduktion der Vorzeichnung eines früheren Einzelschnittes, den er, wie ich annehme, in Dürers Werkstatt anfertigte (s. S. 22). Der schlafende Ordensbruder und der Baum in der Mitte des früheren Blattes sind hier fortgelassen, auch die Landschaft ist verändert und vereinfacht. Franziskus trägt, wie in allen Schnitten hier, den Rundkopf mit dem stumpfnasigen Profil. Bei dem Cherubim ist Braue und Nasenkontur in einer Linie gezogen, wie Traut das bis zuletzt (vergl. das Hallesche Heiligtumsbuch) in Anwendung bringt. Auf dem Holzschnitt A. v. «Franziskus in Landschaft stehend» ist außer dem Kopf des Heiligen besonders die Behandlung der Landschaft und der Wolken charakteristisch: die Pflanzen im Vordergrunde sind grobblätterig, der Baumschlag in kurzen Querbögen gezeichnet, die Wolken sind horizontal durchschraffiert. Folio A. VIII v. gibt Traut einen männlichen Akt mit parallel gestellten Plattfüßen, dessen Modellierung in den beliebten kurzen Querstricheln durchgeführt ist. Vergleichsakte bieten der Heilsbronner Mauritiusaltar Bild 4 (s. S. 85) und auf dem Bamberger Altärchen Bild 3 (s. S. 87). Der Rosenkranz auf fol. V. 1 v. ist ein naher Verwandter der oben behandelten Rosenkränze (s. S. 27). In künstlerischer Beziehung zeigen diese Blätter größtenteils verglichen mit früheren Werken und auch noch mit den Ge-

[1] Die Legend des heyligen vatters Fran- // cisci. Nach der Beschrejbung des En- // gelischen Lerers Bonauenture. Colophon: Gedruckt vnd vollendt / In der Kayserlichen Stat // Nuremberg / durch Hieronymum Hoeltzel / In // verlegung des Erbern Caspar Rosentaler // yetzund wonhafft zu Schwatz. Am // Sybenden tag des Monats Apri- // lis. Nach Christi vnseres herren gepuert. Tausent Fünff hun -// dert / vn Im Zwelfften Jare. Die Hand Trauts erkannte Schmidt, Repertorium XII (1889) S. 300 ff.

[2] Katalog. S. 502 f.

[3] In den Illustrationen zur Legende Kaiser Heinrichs und der Kunigunde von 1511 (s. S. 42) beziehungsweise den entsprechenden Holzschnitten von 1509.

mälden des Johannisaltars (s. S 45) einen gewissen Fortschritt in der Darstelluug der Bewegung; als Probe möge der forteilende Franziskus auf Blatt B. III v. dienen; vor allem aber in dem Versuch der Darstellung von Affekten: allerdings ist das meiste dieser Wirkung der Vorzeichnung unter dem Messer des Holzschneiders verloren gegangen. Solche Versuche der Charakteristik von psychologischen Zuständen, besonders durch die Körperhaltung, finden sich folgende: Andacht: auf den Blättern A. 1. v., A. 8. r., B. 1. r.; Schreck: B. 3. v.; Ergebung: D. 8. v. F. 1. r.; Zorn G. 2. v.; Lächeln G. 6. v, G. 7. v.; Schmerz und Erstaunen P. I. v.

Die angezogenen Blätter stellen dar:

A. 1. v. Franziskus in der Landschaft stehend (152 × 115 mm groß). (Abb. in Dodgson Katalog S. 502/503).[1]

A. 8. r. Christus am Kreuz erscheint dem betenden Franziskus. (Größe dieses und der folgenden Schnitte 81×101 mm.) Typisch krause Landschaft. Die Fußhaltung gleicht der des Täufers auf der Taufe im germ. Museum (s. S. 88).

B. 1. r. Franziskus vernimmt in einer verfallenen Kapelle die Stimme des Herrn, die ihn auffordert, das Gotteshaus wieder aufzubauen. Auf dem Spruchband: «Meyn hauß Frācisce das fellt mir nyder paw mirs wider».

B. 3. v. Fr. im Bauerngewand, darauf er mit Kalk das Zeichen des Kreuzes gemacht, wird im Walde von berittenen Räubern angefallen. Der Wald mit verhältnismäßig wenig Mitteln ganz gut gegeben. Pferde en face verkürzt und im Profil; der fliehende Fr. gut bewegt; der große Zeh typisch abgespreizt.

D. 8. v. Fr. am Kreuz als Symbol seiner Selbstentäußerung und Kasteiung. Gute verhältnismäßig großzügige Darstellung. Berg mit Baum auf dem Gipfel als Rückschieber für die Landschaft mit Bauernhof.

[1] Dieser Schnitt wiederholt in «das leben unsers erledigers Jesu Christi etc. von einem Parfuesser der obseruantz. Nürnberg, Stüchs für Rosenthaler 18. Februar 1514 (vgl. Dodgson, Nachtrag S. 49). Exemplar in der Münchener Hofbibliothek Asc. 543 s. 4°. Ich halte im Gegensatz zu Dodgson auch die 63 kleinen Schnitte des Buches mit Sicherheit für Werke Trauts.

F. 1. r. Fr. am Pranger. Typische Zuschauerfiguren.

G. 2. v. Fr. schilt einen Treulosen. Der Sprecher und die Klerikerköpfe gut charakterisiert.

G. 6. v. auf Fr. Gebet springt Wasser aus dem Felsen in der Wüste. Typisch die segnenden Finger des Heiligen. Der Esel des Begleiters ganz gut gezeichnet.

G. 7. r. Fr. im Verkehr mit Tieren. Diese wie hier immer leidlich gut charakterisiert.

P. 1. v. Fr. erscheint am Krankenbette und heilt die Wunden eines Johannes von Ylerdam in Katalonien.

Holzschnitt Mißgeburt von Spalt.

Charakteristisch für die allseitige Heranziehung und die ausgedehnte Tätigkeit eines Malers dieser Zeit für alle möglichen Aufgaben kirchlichen und profanen Bedarfs ist neben Ablaßzetteln, Wappenzeichnungen u. s. w. auch das folgende, ebenfalls 1511 entstandene Blatt, das laut des beistehenden Textes eine Mißgeburt, die am 18. Dezember in dem Marktflecken Spalt geboren wurde «abkunderfeth». Der in Hölzels Typen gedruckte Text läßt erkennen, welche Wichtigkeit man diesem «wunderlichs v̄n erschrockenlich Ding» beilegte. Das bedauernswerte Wesen hat zwei Gesichter auf einem Kopf, einen Rumpf mit zwei normal angesetzten Armen, aus dessen linker Seite noch ein dritter Arm hervorwächst, zwei weibliche Geschlechtsteile und vier Beine, je zwei rechte und zwei linke auf jeder Seite. Für Trauts Urheberschaft beweisend ist das linke Gesicht, die Plattfüße, die Zeichnung des Pflanzenwuchses auf dem Boden. Das Münchener Exemplar des Blattes,[1] das mir vorlag, trägt den folgenden Text, der besonders in der Jahreszahl «aylff» statt «zwelff» von dem durch Dodgson wiedergegebenen des Londoner Exemplars abweicht.

«Zu wissen. Ein wunderlichs vn erschrockenlich ding / das in der zeyt Als man zalt nach Christi vnsers herren gepurt / || Funfftzehenhundert vnnd A y l f f Jar. Am XVIII tag des Christmondts / an dem tag des heyligen Wunibaldi bischoff. || In der Stat Spalt genant. Vier meyll von Nůremberg / vndter ge-

[1] Hofbibliothek, Signatur Einblatt VIII 19, Größe 244 × 180 mm innerhalb der Randlinie. Dodgson, Katalog, S. 517.

worffen der herrschung des hochwirdigen herren / || herren Gabriel bischoff zu Eystet / von einer frawen eines hyrtten geboren solches kyndt. Ein haubt gehabt mit zweyen || angesichten. Drey hendt / zwo gestrackt auff yetlicher seytten gewonlich eyne. Vñ die dritten zwischen den schultern des || růcks. Einen corper byß auff die zwo frewlich scham auff beyden seyten / mit vier menschlichen peynen vn fuessen. War- || hafftig gesehen durch den wirdigen herren Heinrichen von Poxperg. Der selbigen zeyt obgemelter Stat Spalt Pfarrer. || Auch Rat vñ Diener des durchleuchtigen hochgeboren fursten vñ herren / herren Friderichs Marggraue zu Branden- || burg. Auch herren Johan Zyner daselbst, gesel jm pfarhoff / vnd ander vil mer die dyse wunderbarliche Creatur gese- || hen haben / abkunderfeth in aller gestalt wie es geporen ist in obgemelter Stat.»

VII.

Nürnberg, St. Jakob, Murrsches Epitaph.

Ungefähr mit dem Jahre 1512 scheint bei Wolf Traut den bisher aufgefundenen Werken nach zu schließen, regere Tätigkeit auf dem Gebiete der Gemälde einzusetzen. Wie Murr[1] berichtet, ließ einer seiner Vorfahren Hanns Murr 1512 seine Familientafel bei St. Jakob im Chor unter dem Murrischen Familienfenster von ihm malen: «eine Tafel, worauf das jüngste Gericht gemalt ist». Diese Tafel ist heute an der Nordwand der Kirche über der Empore aufgehängt, noch erhalten, jedoch verschiedentlich, wie auch die Inschriften darauf angeben,[2] so übermalt, daß so gut wie nichts von Traut darin zu spüren ist; höchstens könnte man in der Anordnung des Salvators, der auf einer von Wolken umgebenen Erdkugel sitzt, noch eine Einwirkung der ursprünglichen Komposition vermuten.

Nürnberg, German. Museum, Johannes und Barbara.

Etwa 1512 müssen ihrer engen stilistischen Verwandtschaft mit den Flügelgemälden des Heilsbronner Jungfrauenaltars (s. S. 63) von 1513 und ihrer etwas weiteren mit dem Schleißheimer Sebaldus (s. S. 42) wegen, zwei Bilder im Germ. Museum angesetzt werden, die in den Aufschriften «Art des Sebastian Daig von Nördlingen genannt und auch in dem älteren Reber-Bayers-

[1] Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichs-Stadt Nürnberg, Nürnberg 1778, S. 324.

[2] Die Inschriften lauten: 1) Dießes Epitaphium ist von Hañs Murrn Anno 1512 gestiftet wordē. 2) Hieronymus Murr hat dieß Epitaphium A. 1570 verneuren v: bessern lassen. 3) Anno 1693 bey Renovation allhießiger Kirchen haben Johann Christoph v. Johann Hieronymus die Murrn dieses Epitaph: von Neuen Mahlē lassē.

dorfferschen Kataloge (No. 239/40) noch so bezeichnet werden.[1] In dem neuen Führer durch das Germanische Museum sind sie aber schon nach Stegmanns Taufe ihrem wahren Urheber gegeben. Die kleinen Bilder (43,5 $\times$ 27,5 cm)[2] sind wahrscheinlich die auseinandergesägten Seiten eines Altarpredellaflügels. Sie stellen in Halbfiguren dar die hl. Barbara mit Kelch und Märtyrerpalme auf Goldgrund und Johannes Evangelista, den vergifteten Kelch segnend, auf dunkelblauem Hintergrunde. Barbara, eine gotisch geschwungene Gestalt, trägt ein grünes Gewand mit goldenem Latzeinsatz und einem roten goldgelb gefütterten Mantel, Johannes umgekehrt ein rotes Gewand und einen grünen, im Lichte gelbgehöhten Mantel. Beide halten die Köpfe nach rechts geneigt; mit lockigem, mit dem Spitzpinsel weiß gelichtetem gelbem Haar. Bestimmt werden die Bilder durch eine Reihe charakteristisch Trautscher Züge: Ueber den durch schmale Schlitze sichtbar werdenden Augäpfeln mit heller Iris, scharf angegebener Pupille und Lichtpunkt schwere kugelige Oberlider, scharfe Brauen, deren rechte wieder mit dem Nasenkontur zusammengezogen ist, volle Lippen und die Nachmodellierung des Inkarnats durch die blauen Striche, die sich allerdings teilweise unter der Hand des Restaurators aufgelöst haben und in Sprünge der Oberschicht zerlaufen sind. Barbara hat außerdem noch das unten und oben schmälere in der Mitte breite Ohr, das sich öfter findet, so bei dem Stephan auf dem Holzschnitt von 1514 (s. S. 79), dazu die ungeschickt aufgesetzte Krone der Heilsbronner Jungfrauen (s. S. 64). Beider Hände zeigen die wie knochenlos gezeichneten Finger und kurz geschnittene Nägel; für die segnende Hand Johannis mit dem scharf verkürzten dritten und vierten Finger, vergl. die Hand des Täufers auf der Taufe im selben Museum. Aehnliches Lichtspiel auf

---

[1] Stegmanns neuer Katalog ist, wie schon erwähnt, zur Zeit dieser Arbeit noch nicht erschienen. Daß die Bilder nicht Daig gehören können, beweist aufs schlagendste der kürzlich als Daigs Werk durch Auffindung der Künstlerinschrift festgestellte, 1511 datierte Marienaltar im Südschiff des Chors der Heilsbronner Klosterkirche (vgl. Gümbel, Repertorium 28, 1905, S. 454).

[2] Für die Erlaubnis, die Bilder photographieren zu dürfen, spreche ich Herrn Direktor Stegmann meinen verbindlichsten Dank aus.

den großzügig behandelten Falten hat schon der Schleißheimer Sebaldus (S. 42).

Vom Jahre 1512 ab ist, soweit sich das bis jetzt überblicken läßt, ein wesentlicher Teil von Trauts Tätigkeit durch Arbeiten für das Kloster Heilsbronn in Anspruch genommen worden, für das wir ihn schon einmal gemeinsam mit Hanns Traut am Hochaltar beschäftigt fanden.

Heilsbronn, Ursulaaltar

Die Jahreszahl 1513 als Datum der Vollendung trägt der am östlichen Ende des Nordseitenschiffes vom gotischen Chore der Heilsbronner Klosterkirche aufgestellte Altar der elftausend Jungfrauen, auch Ursulaaltar genannt, dessen Flügelbilder wie Rieffel[1] erkannte, von Wolf Traut geschaffen sind.[2] Nur die beiden beweglichen Flügel sind heute noch mit dem Altar vereinigt; indessen fand ich die beiden nicht mehr an Ort und Stelle befindlichen feststehenden Flügel wieder. Auf ihre Existenz deuteten die betreffenden Falze am Altarschrein hin. Es sind zwei in der Kunstgewerbeschule zu Nürnberg aufbewahrte Altarflügel, Margaretha und Lucia, auf die mich Stegmann, der sie als Trauts erkannte, aufmerksam machte.[3] 1884 waren diese beiden Flügel, wie Niedermayer[4] angibt, zwar schon von dem Altar getrennt, aber noch in der Klosterkirche im Seitenschiffe aufgehängt.

Der Mittelschrein und die Innenseiten der beweglichen Flügel enthalten plastische Darstellungen;[5] auf der Predella sind in Schnitzwerk sechs Engel angebracht, die Schilder mit den Leidenswerkzeugen Christi, der Jahreszahl 1513 und den Initialen S. A. des Stifters Abt Sebald Bamberger halten. Die Außenseiten, in lichten 1,42 m hoch, 0,42 m breit, sind mit den dreiviertellebensgroßen Gestalten der Katharina und Barbara

---

[1] Zeitschrift für christl. Kunst 1897, S. 170.

[2] Weiteren Kreisen bekannt wurde der Altar durch die Nürnberger Ausstellung 1906, vgl. Katalog, Nr. 6.

[3] Direktor Stegmann spreche ich für den Hinweis auf diese bisher unbesprochenen Bilder meinen besten Dank aus, sowie Herrn Kunstgewerbeschuldirektor Brochier für die Vermittelung der ministeriellen Erlaubnis, die Bilder photographieren zu dürfen.

[4] Matthias Grünewald. Repertorium VII (1884), S. 257 f.

[5] Von einem unbekannten Schnitzer. Gümbel vermutet Peter Strauß von Nördlingen. Abbildung im Katalog der Nürnberger histor. Ausstellung 1906 (Nr. 6, S. 368).

bemalt. Katharina auf dem rechten Flügel, in der Linken das Attribut ihrer Gelehrsamkeit, das Buch, in der Rechten das Schwert, einen tüchtigen Zweihänder, und das Märtyrersymbol, den Palmwedel, haltend, steht vor einem grünen Vorhang mit Brokatborden und grüngelbroten Fransen, der über einer schwarzen Mauer hängt. Ihr drittes Attribut, das Rad, schaut unter dem Vorhang vor. Der Vorhang und der neutral grünliche Boden dienen als Folie für den auffallenden koloristischen Effekt der Kleidung: Ueber das goldfarbene Gewand legt sich ein zinnoberroter violettrosa gefütterter Mantel, der über der Brust durch Schnüre zusammengehalten wird. Das volle runde Gesicht mit hochgewölbter Stirn, scharfen Brauen, kugelig gewölbten Oberlidern, unter denen die Augen mit heller Iris aus schmalem Schlitz hervorschauen, ist ganz en face gestellt, von lockigem über die Schulter herabfallendem, mit weißen feinen Strichen aufgelichtetem Haar eingerahmt. Das Inkarnat ist rosa gewesen, jetzt leicht bräunlich nachgedunkelt, die Schattenpartieen der Fleischteile sind — das ist allein schon beweisend für die Trautsche Herkunft — mit blauen Schattenstrichen schraffiert. Zu Füßen der Heiligen kniet betend der Stifter, der Abt Sebald Bamberger mit den Abzeichen bischöflicher Würde, den Krummstab im Arm, die weiße grüngefütterte Mitra vor sich; daneben ein Schild mit dem «Heilsbrunnen».[1] Die Krone sitzt wie immer bei Trauts gekrönten Frauen, (vergl. z. B. den linken Flügel des Karlsruher Altares [S. 16]) ungeschickt auf dem Haupte, das von einem Nimbus von zwei feinen braunen in den Hintergrund eingezeichneten Linien umgeben ist.[2]

Die B a r b a r a des linken Flügels steht, mit beiden Händen den Kelch, über dem die Hostie schwebt, haltend, entsprechend ihrer Partnerin, vor einer schwarzen Mauer, über die hier ein grüner Vorhang gehängt ist. Ihr Gewand ist elfenbeinschwarz mit grau aufgesetzten Lichtern, die Aermel goldgelb, der Mantel

---

[1] Ueber diesen Brunnen siehe Muck, a. a. O., I, S. 224 f., sowie Stillfried, S. 3 f.

[2] Zu Waagens Zeit (1839) war dieser Grund über der Mauer bei beiden Flügeln blau überstrichen, so daß das Gold einer neueren Wiederherstellung entstammt; diese muß zu Niedermayers Zeit 1884 schon vorgenommen gewesen sein; er erkennt auch ihre Richtigkeit an.

hellgrün. Der Kopf ist in dem Trautschen Dreiviertelprofil, hier mit vollgeöffneten Augen gegeben, Nasenkontur und Augenbraue sind scharf zusammengezogen. Das Gold des Kelches ist, wie das schon auf dem Peringsdörffer Altar auftritt und sich auch bei Wolf Traut häufig findet, in schwarzen Strichen schattiert. Nahezu identisch mit dem Kopf der Barbara ist der der M a r g a r e t h a auf dem einen Flügel in der Kunstgewerbeschule, nur daß die Augen der letzteren etwas mehr gesenkt sind. Hier ist — ebenso bei dem entsprechenden andern Flügel — das hellrosa Inkarnat mit den warm rötlichen Backen besser erhalten. Das Gewand ist grün, der Mantel violettrosa, im Licht weiß, mit grauem Fußsaum, goldgelb gefüttert. Mit der Linken hält sie den Kreuzesstab, in der Rechten den Riemen, der um den Hals des Drachen geschlungen ist. Dieser hat einen Bullenbeißerkopf, Fledermausflügel, grünen Bauch und lang emporgekrümmten Schuppenschwanz. Hintergrund ist hier wie bei Lucia die einfache schwarze Mauer, darüber der Goldgrund. Der obere Abschluß, ein geschnitzter Rankenkielbogen, ist bei diesen beiden Flügeln verschwunden. L u c i a hält in der Rechten die Märtyrerpalme, mit der Linken nimmt sie den Saum ihres Mantels hoch. Dieser ist grün, goldgelb gefüttert mit bräunlichen Schatten, das Gewand dunkelrot, der Griff des Schwertes, das durch ihren Hals geht, ist schwarz und goldig, die Schneide silbergrau. Die Schuhe sind schwarz.

Die vier Bilder machen für die Zeit ihrer Entstehung 1512/13 einen verhältnismäßig altertümlichen Eindruck. Sie beweisen im Verein mit späteren Bildern, wie stark in Traut die von Hanns Traut ererbte, zum Teil Wohlgemutsche Tradition lebendig blieb. Die Gestalten sind noch durchaus gotisch geschwungen, die Gesichter eintönig starr und leblos — aber trotzdem und vielleicht gerade dadurch mit, — zeigen sie eigentümliche Würde. Dazu tragen der großzügige Faltenwurf der Gewänder, die Proportionen der trotz der gotischen Schwingung renaissancemäßig üppigen Körper mit den kleinen Köpfen ($^1/_9$ der Körperlänge) nicht zuletzt das hellglänzende durch dunkle Kontraste stark gehobene Kolorit bei.

Heilsbronner urkundliche Quellen.

Urkundliche Quellen für diesen, wie für alle Altäre, die Wolf Traut in der Folgezeit für Heilsbronn malte, bieten —

wir haben sie zum Teil schon bei Hanns Traut kennen gelernt — die folgenden Archivalien im allgemeinen Reichsarchiv zu München: 1. ein Band Liber computationum (7. Band der erhaltenen). Die Aufschrift (Korrektur einer älteren, s. darüber Stillfried, a. a. O., S. 16) lautet: I(nitium) CCCCXCVIII S. A. (Sebaldus Abbas) XXV(II).[1] Es ist geführt von dem Abte Sebald Bamberger, der auch wohl den Index der geschichtlichen Nachrichten auf den ersten beiden Seiten schrieb, einen willkommenen Führer durch den Wust von Rechnungsnotizen über größtenteils gleichgültige Dinge des klösterlichen Haushaltes. 2. Das schon erwähnte «Vigilienbuch des Klosters Heilsbronn».

Ueber unsere Altargemälde finden sich die folgenden Einträge: 1512. ad incorporandum tabulam XI millium virginum 45 fl. und 1513 (Vigilienbuch fol. 34 v. Tabula vrsule p stat 45 fl.) An beiden Stellen, wie überhaupt in den urkundlichen Angaben über die Altarmalerei[2] wird der Name des Malers verschwiegen. Infolgedessen haben die Bilder auch dem jeweiligen Stande der stilkritischen Forschung entsprechend mannigfache Taufen erfahren: Waagen schrieb sie 1839[3] mit Vorbehalt Grünewald zu und motivierte diese hohe Einschätzung mit folgenden Worten: «Diese Bilder gehören in jedem Betracht

---

[1] Ich las diese Zahl XXVII und bezog sie auf den Schlußtermin der in dem Buche, aufgezeichneten Rechnungen; Stillfried, a. a. O., hält dies für eine Korrektur aus XXIIII in XXV, d. h. Abbas vicesimus quintus. Signatur: Königl. Allgemeines Reichsarchiv Kloster Heilsbronn 11.

[2] Nach urkundlichen Nachrichten (vgl. Muck, a. a. O., u. Stillfried, S. 68) wurde ein 1517 für 41 fl. gemaltes Altarbild vom Altare des Evangelisten Johannes und des Apostel Andreas mit dem Abendmahl von den Markgrafen Christian von Bayreuth und Joachim Ernst von Ansbach 1621 ihrem Kanzler Urban Kaspar Feilitz in seine neuerbaute Kirche zu Förtau in Oberfranken geschenkt. Dort ist das Altarbild nicht mehr vorhanden; nur die Schnitzstatuen der beiden Heiligen sind noch erhalten. Ich spreche Herrn Pfarrer Summa in Schwarzenbach und ganz besonders Sr. Durchlaucht Prinz Ernst von Schönburg-Waldenburg meinen verbindlichsten Dank für die liebenswürdige Unterstützung meiner Nachforschungen aus.

Ebenso erfolglos blieben meine Nachforschungen an Ort und Stelle nach einem anderen ebenfalls möglicherweise von Wolf Traut geschmückten Altar aus der Sakristei der Heilsbronner Katharinenkapelle, der 1617 durch Markgraf Joachim Ernst der Spitalkirche zu Neustadt an der Aisch geschenkt wurde.

[3] Kunst und Künstler in Deutschland I, S. 307.

zu dem schönsten, was ich von deutscher Kunst aus dem Ablauf des XV. Jahrhunderts (! ! 1513 steht auf dem Altar!) kenne. Die Gesichter sind von seltener Schönheit der Form und großer Reinheit des keuschen edlen Ausdrucks, die Gestalten schlank, die Stellungen einfach und edel in den Linien, die Gewänder von überraschender Schönheit und Schlichtheit der Falten; besonders anziehend ist aber die durchgehende Klarheit und Helligkeit der Färbung, welche im Fleische warm bräunlich, in den Gewändern vorzugsweise hellrot und hellgrün ist». Woltmann[1] wendete sich ohne die Bilder gesehen zu haben, gegen diese Taufe, weil er glaubte, daß sie zu der Gruppe «Grünewalds» gehörten, die seit Eisenmanns[2] Taufe unter dem Namen «Pseudogrünewald» gehen. Niedermayer[3] gab die Bilder wieder Grünewald, Kölitz[4] Hans von Kulmbach; Thode[5] kam dem Richtigen schon näher, indem er den Zusammenhang mit dem Heilsbronner Hochaltar erkannte und sie seinem Meister von Heilsbronn, Hanns Traut zuschrieb, bis endlich Rieffel den richtigen Namen fand.[6] Es ist nicht nötig zum Beweis der Richtigkeit die in der obigen Beschreibung reichlich gegebenen stilkritischen Einzelpunkte weiter auszuführen. Es genügt die Uebereinstimmung mit den weiblichen Heiligen (speziell der Barbara hier mit der Katharina dort) auf den feststehenden Flügeln des inschriftlich beglaubigten Artelshofener Altars von 1514 hinzuweisen (S. 76).

Handzeichnungen in Erlangen u. Basel.

Wenn auch nicht als direkte Vorzeichnungen oder Studien zu der Heilsbronner Katharina, so doch zu ihr in naher Beziehung stehend, erscheinen mir die folgenden zwei Handzeichnungen, deren erste ich mit größerer Sicherheit, die zweite mit Vorbehalt Wolf Traut zuschreibe 1. eine Katharina in der Handzeichensammlung der Erlanger Universitätsbibliothek (Signatur I B 24, Größe 207 × 135 mm), ist leider zum Teil mit einer dunkleren Tinte überzeichnet, läßt aber trotzdem eine Reihe

[1] Zeitschrift für bildende Kunst VIII (1873), S. 321.
[2] Kunstchronik X (1875), S. 682.
[3] Repertorium VII (1884), S. 257 f.
[4] a. a. O., S. 50.
[5] Nürnberger Malerschule. S. 216 f.
[6] a. a. O., wiederholt in Zeitschrift für bildende Kunst, 1902, S. 211.

von Trautschen speziell an die Heilsbronner Jungfrauen anklingenden Charakteristika erkennen: in der typischen Kopfform, der Fülle der Gestalt, der Zeichnung der Hand mit dem abgekrümmten Zeigefinger, der Form der Palme. Der auf den ersten Blick hart erscheinende Charakter des Gewandes erklärt sich bei näherem Zusehen dadurch, daß die Ueberzeichnung gerade die Faltenaugen und im wesentlichen nur diese allein getroffen hat. Dafür daß die Zeichnung sich in Erlangen befindet, ist wohl die Erklärung darin zu suchen, daß die Bestände der Heilsbronner Klosterbibliothek in die Erlanger Universitätsbibliothek gekommen sind. 2. die andere Zeichnung, ebenfalls eine Katharina, befindet sich im Kupferstichkabinett der Kunsthalle zu Basel (Signatur U 8. 56. Blattgröße 216×145 mm. Figurenhöhe 166 mm. Wasserzeichen Hirschkopf mit Kreuz zwischen den Geweihstangen). Charakteristisch für Traut erscheint mir im besonderen die Zeichnung der Nase (vergl. den stehenden Franziskus (S. 57), der Augen, der lockigen Haare, die Schattierung des Gesichtes durch kurze Querstrichel.

Naturgemäß mußte in diesen Jahren stärkerer malerischer Tätigkeit — sein Hauptwerk der 1514 vollendete sogenannte Artelshofener Altar entstand ebenfalls um diese Zeit, — die Arbeit für die Holzschnittillustration mehr zurücktreten. Andererseits aber scheint die malerische Produktion, nachdem erhöhte Uebung im Holzschnittzeichnen, vor allem durch die zahlreichen Illustrationen zu der Franziskuslegende vorangegangen war, auch ihrerseits günstig auf die Holzschnittproduktion Trauts eingewirkt zu haben. Die Schnitte, die von jetzt ab auf Trauts Zeichnung zurückgehen, sind mit wenigen Ausnahmen höherer Qualität, als die meisten der früheren; sie zeigen in den immerhin engen Grenzen, die Traut sein Talent zog, eine kräftigere Charakteristik in kräftigem Strich.

Erlangen. Handzeichnung Heiliger Georg.

Als Vorzeichnung oder Studie zu einem Holzschnitte erscheint mir eine bisher unbesprochene Handzeichnung Wolf Trauts in Erlangen, Der «heilige Georg» (Signatur II B. 18. Größe 106×152 mm). Eine Variation auf das Thema des Schnittes von 1508. St. Georg zu Pferde von links her den Drachen angreifend, der rechts, in Dreiviertelverkürzung, auf einem Hügel sitzt; St. Georg trägt einen typisch Trautschen

Kopf in merkwürdig trockener Profilzeichnung, wie er ähnlich scharf ausgebildet zum erstenmal in den Franziskusillustrationen auftrat und nachher unter anderem in der Ehrenpforte (S. 82) und dem Teuerdank (S. 93) Verwendung findet. Wie oft bei Traut ist die Zahl 1513 ohne Monogramm oder Signum auf das Blatt gesetzt. Links oben erscheinen nur schwach erkennbar die verblaßten Reste eines Wappens (?).

Holzschnitt, Der Eremit.

In dem ebenfalls 1513 entstandenen Holzschnitte «Der Eremit»[1] (106×152 mm groß) hat Traut trotz seines eng begrenzten Formenrepertoirs, das hier allerdings voll ausgenutzt ist, eine kräftige ehrliche und durch die Behandlung der Landschaft reich zu nennende Wirkung erzielt. Der Einsiedler mit langbärtigem Apostelkopf (vergl. die Köpfe auf Christi Abschied von 1516 (S. 95) und in dem Halleschen Heiligtumsbuch [S. 104]) steht in kurzem Gewande auf Trautschen Plattfüßen in der Landschaft, den Kruzifixus in der Linken, mit der Rechten an die Brust schlagend.

Vordergrund und Mittelgrund erfüllt das grobe Gras, im Mittelgrunde etwas lockerer gezeichnet; rechts schiebt sich eine Baumkulisse, links ein Hügel vor den Ferngrund, dessen Kegelberg im Gipfel von dem Haupte des Einsiedlers überschnitten wird. Der knorrige Baum trägt die nach oben konkave Schraffierung, die wir z. B. auf den Teuerdankblättern wiederfinden; auf dem Hügel steht die vom Johannisaltar und den Franziskusholzschnitten her bekannte Kapelle mit Apsis, dahinter ein Fachwerkgiebel; das Terrain ist in Schraffurreihen gegliedert.

Holzschnitt, Schmerzensmann und Schmerzensmutter.

Endlich bringt dieses Jahr 1513[2] noch einen für Traut nicht gering anzuschlagenden Versuch, psychologische Affekte im Antlitz zu charakterisieren auf dem Holzschnitt «Schmerzensmann und Schmerzensmutter». Obwohl auch dieser Versuch

---

[1] Von Dodgson (Katalog, S. 520) erkannt und in seinem Nachtrag (S. 51) abgebildet; bisher nur ein Exemplar in Erlangen und ein Gegendruck im germ. Museum, Nürnberg (Kupferstichkabinett), bekannt.

[2] Ich setze mit Dodgson (Katalog, S. 519) den Holzschnitt in dieses Jahr, weil er mir in formaler Beziehung gradezu eine Zwischenstufe zwischen dem Heilsbronner Jungfrauen- und dem Artelshofener-Altar zu bilden scheint (vgl. Nagler, Monogr. I, 180, 78).

noch starr genug ausgefallen ist, ist doch ein Fortschritt gegen die Behandlung ähnlicher Probleme etwa in den Bildern zur Franziskuslegende unverkennbar. Christus hat die rechte Hand auf die Wunde in seiner Seite gelegt; sein Gesicht ist ebenso wie das der Mutter in Trauts starken Parallelschraffen und Querstricheln schattiert, die auch in technischer Beziehung einen Fortschritt gegen die ähnliche Schraffur in dem Antlitz des «Franziskus in der Landschaft stehend» (S. 57) zeigen. Die Madonna kreuzt die Hände über der Brust, vor der ein Schwert schwebt. Ueber den Hintergrund sind die «arma Christi» verteilt, unter denen der stumpfnasige Rundkopf des speienden Juden auffällt. Unter dem Holzschnitt ist durch einen kleineren dekorativen Schnitt (Gärtner in Ranken) geteilt, ein Gedicht von Sebastian Brant, unter diesem wieder eine Ablaßinschrift abgedruckt.[1]

DER ARTELSHOFENER ALTAR.

Das Hauptwerk Trauts wurde 1887 für 1300 Mark durch das Münchener Nationalmuseum aus der Kirche des Dorfes Artelshofen bei Hersbruck angekauft. Bei der Reinigung und Herstellung durch Aloys Hauser kam das Monogramm Trauts und die Jahreszahl 1514 zum Vorschein.[2] Wie das Altarwerk

---

[1] Den kleinen Holzschnitt des Gärtners (P 196) halte ich entgegen Dodgson (Katalog, S. 519 u. 362) nicht für Traut. Die Ablaßinschrift bringe ich ihres kulturhistorischen Wertes wegen in folgendem zum Abdruck, zumal sie interessante Vergleichspunkte für die Inschriften anderer «Erbärmdebilder», vielleicht auch den Schlüssel zur Auflösung mancher solcher stark abbreviierten Inschrift gibt. (Ich denke hierbei z. B. an eine in Stein gehauene Ablaßinschrift eines Bitterleidensaltars im Kreuzgange der Stiftskirche zu Fritzlar.) Sie gibt zugleich durch die Anführung des Papstes Leo den Terminus a quo (1513), der hier wahrscheinlich mit dem Datum der Anfertigung des Schnittes zusammenfällt.

«Welcher mit andacht peycht vñ rewigem hertzen anschawet die waffen der barmhertzigkeyt Christi. Erlangt von Pabst Leo drey Jar // Und von dreyssig Pabsten yetlichem hundert tag. Vnd von hundert Achtundzwainzig Bischouen yetlichem Viertzig tag. So- // lichen Ablaß bestetiget hat Innocentius der Vierd. In dem Concilio zu Leon. Und hat darzu geben Zwayhundert tag Ablas. Gedruckt durch Hieronymū Höltzel.»

[2] So berichtet Stiassny (Lausers Allgem. Kunstchronik 1887, XI. Bd., S. 814 f., und Hauser bestätigte mir das. Nun berichtet aber schon Nagler 1879 (Monogrammisten V, 1932) von Monogramm und Zahl auf dem Artels-

in die Artelshofener Kirche kam und woher es stammt, hat Georg Hager 1889[1] klargelegt. Es ist die von Neudörfer schon als Trauts Hauptwerk erwähnte, irrig auf 1502 datierte Altartafel der Tuchmacherkapelle bei St. Lorenzen, «so Cunz Horn erbauet» und zwar, wie die besten Quellen melden, 1511—1515. Schon im 16. Jahrhundert wurde die Kapelle vernachlässigt; 1545 wurde das Portal als baufällig abgebrochen und die Kapelle verschlossen. In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts scheint man dann den Altar verkauft zu haben und zwar an Wolf Harsdörfer (1590 bis 1652), der sich 1625 mit Ursula Viatis verheiratete. Diese beiden stifteten den Altar in ihre Patronatskirche zu Artelshofen und ließen die Portraits der Urstifter und ihre Wappen mit den eigenen Portraits und Wappen übermalen. Die Wappen der Harsdörfer und Viatis hat Hauser, da die darunter gewesenen leider ausgekratzt waren, wieder auf die Flügel aufgemalt; die Portraits der ursprünglichen Stifter waren wohlerhalten und sind freigelegt. Auch die bei dieser (?) Gelegenheit entstandene Zudeckung der Hintergründe und Festons mit Indigoblau ist beseitigt worden.

Der Altar ist in seinem schönen alten Rahmen erhalten. Das Mittelbild ist im Kleeblattbogen, die beweglichen Flügel

hofener Gemälde, so daß der Altar demnach in der Zeit zwischen Naglers Notizenaufnahme und Hausers Restauration eine weitere Uebermalung erfahren haben muß. Nagler kam, trotzdem er den bezeichneten Schnitt aus dem Missale Pataviense richtig Wolf Traut zuschrieb, hier nicht auf diesen Namen, worüber sich schon Wilhelm Schmidt (Repert. 1888, S. 353) wunderte. — Ein prägnanter Beweis dafür, wie berechtigt die Kritik ist, die Justus Brinckmann in der Museumskunde (1906 II, 3, S. 122 ff.) an den Prinzipien, die bei der Einrichtung des Nationalmuseums in München geherrscht haben, geübt hat, ist übrigens die Behandlung, die unser Altar dort erfuhr. Aus rein dekorativen Gründen wurden die Bilder an einer Stelle aufgestellt, unter der ein Heizkörper der Zentralheizung lag; das hatte so starkes Abblättern der Farben zur Folge, daß der Altar einer neuen Reparatur durch Hauser unterworfen werden mußte. Trotzdem wurde der Altar wieder auf die alte Stelle gebracht!! und die Folgen machen sich in großen Blasen und Abbröckelungen der Farbenschicht auch schon wieder bemerkbar. Neuerdings soll nun der Heizkörper verlegt worden sein.

[1] Kunstchronik 24, S. 579 ff. u. 597 ff. Dort auch weitere Literaturangaben.

in entsprechenden Halbbögen, die feststehenden Flügel halbrund nach oben abgeschlossen.[1]

Dargestellt ist auf dem Mittelbilde (größte Höhe 1,61 m Breite 1,14 m) die heilige Sippe. Die Komposition ist im großen und ganzen die schon im 15. Jahrhundert ikonographisch festgelegte. Die Mittel- und Hauptgruppe Maria mit dem Kinde und Anna sitzen um eine Stufe erhöht und sind außerdem durch einen Brokatteppich, den zwei Putti hinter ihnen halten, herausgehoben. Zu beiden Seiten sind die drei Männer der Anna, Joseph und die Familien der Maria Cleopha und Salome verteilt. Soweit das alte Schema. Interessant ist es aber nun die Entwicklung innerhalb dieses Schemas durch den Vergleich mit einem zehn Jahre älteren Werke noch dazu derselben Schule festzustellen: Mit Hanns Trauts Sippe in St. Lorenz. Eine Entwicklung, an der man, wenn auch nur in einem bescheidenen Reflex und durch die Art der beiden Künstlerpersönlichkeiten abgeschwächt, doch auch das Wirken einer neuen Zeit der Befreiung aus den Schranken des Mittelalters spürt. Dort eine viel dichtere Anhäufung von Figuren, obwohl man auch schon das Bestreben merkt, sie in scharf getrennte Gruppen zu gliedern. Wolf beschränkt die Anzahl der Personen dadurch, daß er die weitere Verwandtschaft Christi fortläßt, um nun den einzelnen Gruppen und Figuren auf weiterem Raum größere Bewegungsfreiheit zu geben. Maria und Anna sind so weit auseinandergerückt, daß ihre Köpfe nicht mehr auf dem Hintergrunde des Brokatvorhangs erscheinen. Die starren Nimben sind fortgefallen; die Heiligen überhaupt in liebenswürdiger Weise, die manchmal sogar etwas philiströs sentimentales hat, vermenschlicht. Trotz des Apfels, den ihm Anna bei Hanns Traut auch schon reicht, schreitet das Kind dort ernst,

[1] Die Umrahmung aus vergoldetem Schnitzwerk auf blauem Grund um die Mitteltafel und die Innenseite der beweglichen Flügel soll nach Hager (a. a. O.) bezw. Graf lebhaft an ähnliche Ornamente Vischerscher Arbeiten erinnern, wobei besonders auf die Verzierungen der 1512 verfertigten Orgel in der Augsburger Fuggerkapelle hingewiesen wird. (vgl. Architektonische Entwürfe und Aufnahmen, herausgegeben vom akademischen Architektenverein, Karlsruhe 1884, Text von A. Weinbrenner; R. Vischer, Studien z. Kunstgeschichte 1886, S. 583 ff.) Mit Hermann Vischer war Wolf Traut bekanntlich (nach Neudörfer) eng befreundet.

die rechte Hand mehr segnend wie greifend erhoben von einem Schoße zum andern; hier strampelt es vergnügt und streckt beide Händchen aus. Dort halten Jünglingsengel mit großen Flügeln und langen feierlich fliegenden Gewändern den Brokatteppich vorsichtig angefaßt. Hier flattern kleine Putti in kurzen Kleidchen, daß die nackten Beine sichtbar werden und fassen den Teppich ordentlich fest an. Gott Vater, der dort von starrem Spruchband umgeben unmittelbar über dem Teppich wie lastend thront, ist hier mitsamt der Taube des hl. Geistes in heitere Himmelshöhen entrückt und von einem reizvollen Chor musizierender Engelchen umgeben. Dort schließt Goldgrund die Szene ab; hier öffnet sich der Ausblick in eine weite blaue Landschaft. Das technisch unmögliche Architekturmotiv, das durch viel zu weit stehende, beziehungsweise zu dünne Säulen mit Gewölbeanfängern einen überwölbten Raum andeuten soll, ist hier wiederholt, mit anderem den Schulzusammenhang verbürgend. In den Gesichtern ist auch bei Wolf Traut der alte Ernst geblieben; niemand lacht; aber auch in Dürers ganzem Werk lacht niemand.

Trotzdem ist der erste Eindruck dieses Werkes der einer so heiteren lichten Farbigkeit, wie sie kaum auf einem deutschen Bilde dieser Zeit wiederkehren dürfte. Man ist, zumal durch die relative Helligkeit der Schatten, versucht, von Pleinair zu reden.[1]

Die Technik ist die bei Trauts anderen und Dürers Gemälden in Anwendung gebrachte: auf sauberem Kreidegrund ist die Untermalung schon in den Tönen, die es geben

---

[1] Es liegt nahe, diesen durch die Leuchtkraft der hellen Farben bedingten Eindruck auf die Wiederherstellung zurückzuführen. Allein wie mir Hauser persönlich aufs bestimmteste versicherte, ist nach dieser Seite hin nichts bei der Wiederherstellung geschehen. Herrn Prof. Hauser sage ich für die Aufklärungen, die er mir ganz besonders in technischer Hinsicht gab, meinen wärmsten Dank.

Am nächsten kommt dem Trautschen Kolorismus, was Helligkeit und Leuchtkraft der Farbe anlangt, der Meister von Meßkirch, der trotz Modern (Wiener Jahrbuch XVII (1896), S. 307 ff.) grade durch die Verschiedenheit seiner Farbengebung von Schäuffeleins flauem Kolorit, niemals mit diesem zu identifizieren ist. Zwei meines Wissens unerkannte Bilder vom Meister von Meßkirch sind die vier Heiligen auf den Flügeln des Holbeinaltars in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters.

sollte, in Wasserfarben[1] und auf diese eine ganz dünne Lasur von Oelfarben aufgemalt. Die Leuchtkraft von Trauts Farben beruht auf dem besten Material und der peinlichen Vermeidung jedes zweiten Auftrags auf irgend eine Stelle. Von der Richtigkeit dieser Behauptung kann man sich an den stumpfen Flecken, die sogar diese mustergültig vorsichtige Wiederherstellung beim Ausflicken abgeplatzter Stellen ergab, überzeugen.

Die Hauptfarben sind die folgenden: Marias Mantel ist blau, ihr Gewand wie fast immer golden, braun schattiert, mit rosa Aermelaufschlag; das weiße Tuch des Kindes ist hellviolett schattiert. Der Mantel der Anna ist zinnoberrot, das Gewand graublau. Der Vorhang ist grün und braunrot auf dem Gold gemustert, die Rückseite (an den Umschlägen) grün; der linke der haltenden Putti ist goldgelb, der rechte rosa gekleidet. Von den Figuren rechts hat Joseph einen zinnoberroten Rock und einen blauen Mantel wie Maria, Alpheus einen Rock von dem stumpferen Blau von Annas Gewand, dazu goldgelbe Aermel, hellgrünes Gürteltuch und gleiche Schnüre, goldenen Schulterkragen, karminroten Halskragen, zinnoberrote Mütze. Unter den übrigen fällt der hellgrüne Mantel der Maria Cleophe, das hellviolette, dunkelrosa schattierte Gewand des vorn am Boden sitzenden Knaben Simon auf. Von den Personen links hat Cleophas einen hellgrünen Mantel, graublaues Gewand, karminroten Hut, Salome dunkelblauen Mantel,[2] Joachim, der sich durch rosiges Inkarnat vor allen übrigen Männern des Bildes auszeichnet, rosa Mantel mit Hermelinschulterkragen, goldenes Gewand, zinnoberrote Mütze. Zebedäus, der sich zur Maria Salome herniederbeugt, trägt zinnoberroten goldgelb gefütterten Mantel, der kleine Johannes Evangelista weißes Kleid mit Schürze aus ungegerbtem Leder, dessen schwarze nach innen gekehrte Haare am Rande sichtbar werden. Maria Cleophe selbst ist in ein goldgelbes Gewand mit roten Aermelaufschlägen gekleidet, auf ihrem weißen Mantel sammelt sich breit das von links oben kommende Licht.

Auch die Architektur ist farbig, die Säulen golden, die

[1] Wie Hauser betonte. Nicht wie man gewöhnlich liest, in Temperafarben.

[2] Dessen Farbe durch den Pelzkragen durchgewachsen ist.

Gewölbeanfänger weiß mit roten Rippen. Der Himmel nach unten grau abgetönt, oben durch den in weißen Wolken um Gott Vater (grüner Mantel, graublaues Gewand) fliegenden Engelchor mit farbigen Flecken belebt. Der Boden neutral grünlichgrau, die Stufe braun.

In den Typen zeigt sich wie Traut in schwerringender «kläubelnder» Mühe der Durchbildung seiner Köpfe dem Vorbilde Dürers nacheifert; die Greisentypen klingen an Dürers Apostel (B. 18, 50) dieser Jahre an. Die Augen sind bis aufs Kleinste (Iris, Pupille, Glanzfleck) durchgezeichnet. In Alpheus'[1] offenem Munde werden die Zähne sichtbar; auf seiner herabhängenden Hand sind die Adern gegeben. Der letzten plastischen Durchbildung dient wieder die Schraffur mit graublauen Schattenstrichen. Die Gewänder sind großzügig und geschickt behandelt, das Spiel des Lichtes auf Faltentälern und Höhen gut gegeben. Hübsch beobachtet sind die genrehaften Kinderszenen: so in dem schon erwähnten Strampeln des Christkindes, in der Art wie Maria Cleophe sich ihr Jüngstes auf dem Bauche auf den Schoß gelegt hat, wie der kleine Johannes Evangelista und Jakobus maior zum Vater aufschauen.

Die graublaue perspektivische Landschaft hat hier zwei Kegelberge. Der Baumschlag der bekannte mit hellen Strichen auf dunklem Grunde. Der Vordergrund ist durch eine Mauer abgeschlossen, Mittelgrund fehlt.

Auf den Innenseiten der beweglichen Flügel (in lichten größte Höhe 1,61 m, Breite 0,46 m) sind, in größerem Maßstabe als die Figuren des Hauptbildes, die Heiligen Laurentius und Stephanus, Christophorus und Sebastian dargestellt, über denen in Wolken Putti fliegen, während unter ihnen in Halbkreisnischen andere Putti die schon erwähnten Stifterschilde halten. Laurentius und Stephanus als Diakonen in grüner bezw. karminroter Kasula mit bunten Fransen; die Alben blau schattiert, rechts von Stephanus der blaue Kegelberg. Christophorus in zinnoberrotem goldgelb gefütterten Mantel über blauem Gewand, Seba-

---

[1] In dem Alpheus meint Hager a. a. O., hätte Traut sich selbst dargestellt. Sollte dieses der Fall sein, so wäre ein Haupttyp Trauts, der gewöhnlich stumpfnasige Rundkopf auf die Wiedergabe seines Ich zurückzuführen.

stian als vornehmer junger Mann in goldenem Kleide, roter Strumpfhose, Pelzmantel, Ordenskette um den Hals. Unter ihm rechts auf der Wand des unteren Teiles Monogramm und Jahreszahl.

Bei geschlossenen Flügeln erscheinen auf ihren Außenseiten und den beiden feststehenden Flügeln auf erhöhter Bühne unter goldenen Festons, vor dunkelgraublauem Hintergrunde die folgenden Heiligen: auf der Außenseite des linken Flügels ein Diakon mit der Märtyrerpalme und einem aufgeschlagenen Buch auf der Rechten, in grüner Kasula mit bunten Fransen; neben ihm der hl. Leonhard mit der Kette, in braunvioletter Kutte und in auffallend steife Röhrenfalten gelegter Alba. Vor der Bühne kniet der Stifter, ein älterer Mann in schwarzem pelzverbrämten Gewande. Auf der Außenseite des rechten Flügels zwei Bischöfe, Konrad mit dem Kelch und der Spinne darin, in Brokatkasula, grüner Mitra, der andere ohne Attribut in zinnoberfarbenem Pluviale mit bunten Fransen und grüner Kasula darunter. Unten kniet die Stifterin in schwarzem Mantel, weißer Haube, das rote Paternoster in den Händen.

Auf den feststehenden Flügeln vor brauner dreiviertelhoher Mauer links Katharina in zinnoberrotem Mantel, blaugrauem Gewande mit goldgelben Aermeln. Schwert und Buch haltend, das Rad zu Füßen, darunter vor der Bühne das Harsdörffer Wappen; rechts Sta. Felicitas mit Buch und Schwert in grauem Mantel, goldenem Gewande; unten das Wappen der Viatis.

Von der Predella sind zwei kleine Flügel (0,30 × 0,36 m groß) erhalten; auf den Außenseiten Rauchfässer schwingende Engel auf Goldgrund, der linke karmin, der rechte grün gekleidet; auf den Innenseiten die Brustbilder von Petrus und Paulus.[1]

In diesen Altargemälden, ganz besonders in dem Mittelbilde, erhebt sich Traut zu einer relativen Höhe, der er nur einmal in dem Behamportrait (S. 100) wieder nahe gekommen ist. Wohl angefeuert durch die Größe und Bedeutung der Aufgabe hat er mit unendlichem Fleiß sein Können zusammengefaßt, seinen

[1] Nach Hager, a. a. O. Da die Bilder auf dem hölzernen marmorgestrichenen Museumssockel festgenagelt sind (!), habe ich diese letzten beiden Darstellungen nicht sehen können.

ganzen Typenvorrat und sein koloristisches Vermögen aufgewendet. Daß der Altar, abgesehen von dem Behamportrait. das 1893 ausgestellt wurde, das einzige bekannte malerische Werk von ihm war, mußte in Verbindung mit Neudörfers Worten (S. 1) zur Ueberschätzung[1] des Malers führen; zumal man auch von seinem Holzschnittwerke nur die besten Stücke kannte. Aus demselben Grunde waren die scharf ausgeprägten Typencharakteristika dieser Bilder das Hauptmittel, Trauts Urheberschaft an anderen Gemälden festzustellen. Es sind im wesentlichen diese: kleine Rundköpfe ($^{1}/_{9}$ der Gesamtkörperlänge[2]) mit stark eckig gebogenen oder Stumpfnasen, oft in das oben erläuterte Dreiviertelsprofil gestellt, wobei zuweilen Nasenkontur und Braue (hl. Anna) zusammengezogen sind, dabei volle bei den Frauen gotisch geschwungene Gestalten. Die Augen mit sorgfältig angegebener heller Iris und scharfem Lichtfleck, wodurch der Blick etwas stechendes erhält. Die Hände mager und doch eigentümlich knochenlos gezeichnet mit meist abgespreiztem Zeigefinger. Die Fleischteile mit graublauen Schattenstrichen nachschattiert, die oft ohne Rücksicht auf die Rundungsrichtung laufen, an den Fingern meistens quergesetzt sind. An Gewändern und Vorhängen vielfach bunte Fransen.[3]

Denselben Vorwurf wie das Mittelbild des Artelshofer Alters behandelt eine Federzeichnung im Kupferstichkabinett der Nationalgalerie zu Budapest,[4] deren enger Zusammenhang mit dem genannten Bilde in Typen und Gruppierung schon dazu geführt hat, sie als eine Studie dazu zu bezeichnen; das ist sie nicht: die Freilassung der Stelle für die Anbringung eines Wappens — und die ausdrücklich danach getroffene Figurenanordnung der rechten Seite bezeugen einen anderen direkten Ver-

[1] Das drückt sich mehr oder weniger in den Schilderungen aus bei: Stiassny, Lausers allgem. Kunstchronik 11 (1887), S. 814 f. Hager Kunstchronik, a. a. O.; Térey, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiligtumsbuch von 1520, 1892, S. 96 f.; Anonymus, Kunstchronik 1904 (auch über das Bild der Taufe im Germ. Museum).

[2] Diese langen Proportionen stammen von Dürer, der sie öfters anwendet; sogar noch im Gebetbuch Maximilians (prägnantes Beispiel der heilige Sebastian, fol. 8 r.).

[3] Dies auch häufig auf Kulmbachs Bildern.

[4] Wiedergegeben im Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina etc., Nr. 669.

wendungszweck. Dazu zeigt die Zeichnung dem Bilde gegenüber eine so starke Fortentwickelung allein schon in der Darstellung der Bewegung, daß ich ihre Entstehung nicht früher als etwa 1517 annehmen möchte. Man vergleiche Maria und das Christuskind auf beiden Bildern, die beiden Typen der Anna, sodann wie die Glieder der einzelnen Gruppen hier und dort in Beziehung zueinander gesetzt sind, vor allem aber, wie die in dem Gemälde auf den Beschauer eingestellten Frontgruppen der anderen Marien hier zwanglos fast durchweg in Rückenfiguren gegeben sind, alles beweist; selbst wenn man den gewollt feierlichen Charakter des Altar-Andachtsbildes in Rechnung zieht einen bedeutenden Fortschritt in den Mitteln, der die angegebene Datierung rechtfertigt, die das Blatt dicht vor den Holzschnitt mit dem hl. Augustin von 1518 (S. 102) setzen würde. Es sieht geradezu so aus, als habe der Künstler in der Wiederholung die frühere Darstellung verbessern wollen.

Holzschnitt Scheurl- und Tucherwappen.

Wegen des Fortschrittes in der Darstellung der Bewegung glaube ich auch, daß Dodgson[1] den Exlibris-Holzschnitt mit den Wappen der Scheurl und Tucher, den er in das Jahr des aus dem darauf gedruckten Texte zu gewinnenden Terminus a quo 1512 setzt, etwas zu früh datiert; ich möchte ihn der leichteren Haltung und der freieren Zeichnung des gut gebildeten Frauenkörpers wegen keinesfalls vor den Artelshofener Altar setzen. In dem empor geworfenen Kopfe ist ein Verkürzungsproblem versucht, das leider durch den schlechten Holzschneider, der die Nase verdarb, seiner Wirkung beraubt ist.

London, Die Kranzbinderin.

Eng verwandt mit dem Artelshofener Mittelbild, aber leicht nach der Richtung der Budapester Sippenzeichnung weiter entwickelt ist ein Bild, das kürzlich im englischen Kunsthandel auftauchte und im Frühjahr 1906 in London auf der «exhibition of early German art» im «Burlington fine art club» ausgestellt war.[2] Es ist mit einem falschen Dürermonogramm und

---

[1] Katalog, S. 516, Nr. 10. Ich sah Exemplare in Bamberg (Bibl.) und Gotha (Kupferst.-Kab.).

[2] Dodgson hatte die Liebenswürdigkeit, mich auf das auch kulturhistorisch hochinteressante Bildchen aufmerksam zu machen und die Besitzer, die Gebrüder Colnaghi, sandten mir bereitwilligst eine Photographie davon. Dem Gegenstand nach gehört es in die Gruppe jener genrehaft

der ebenso ungeschickt gefälschten Jahreszahl 1508 bezeichnet und stellt im Rahmen des Fensters eines Fachwerkhauses ein junges Mädchen dar, das einen Kranz aus Vergißmeinnicht bindet: «ICH PINT MIT VERGIS MEIN NIT» besagt das über ihr geschlungene Spruchband. Merkwürdig schwach ist die rechte Hand des Mädchens gezeichnet. Kopf, Gestalt und Haltung — alles bezeichnend Trautisch — finden ihre nächsten Analogien in der Maria und Anna des Artelshofener Altars und der Maria der Sippenzeichnung. Die rechte Seite der Fensteröffnung ist oben durch ein Gitter aus diagonalen Stäben abgeschlossen, darunter auf der Fensterbank sitzt eine Katze. Auf dem Grunde über ihr Monogramm und Jahreszahl.

Missale Pataviense.

Unter der spärlichen Holzschnittproduktion des Jahres 1514 findet sich ein Blatt, das im Hinblick auf das oben über die Rückwirkung malerischer Aufgaben auf das Schaffen Trauts für die Graphik Gesagte von besonderer Bedeutung ist: Der Titelholzschnitt für das von Gutknecht 1514 gedruckte Passauer Missale.[1] Die drei Heiligen Valentin, Stephan und Maximilian stehen auf einer erhöhten Bühne unter einem von zwei Säulen getragenen, gedrückten Rundbogen, vor einem Vorhang, den sie in halber Höhe überschneiden. Das Blatt ist in älteren Abzügen mit dem Monogramm Trauts, der Zahl 1514 und links unten dem Monogramm des Holzschneiders bezeichnet, das W. Schmidt[2] jedenfalls mit Recht auf den Nürnberger Bildschnitzer Fritz Hamer deutete, den wir schon an der Bamberger Halsgerichtsordnung beschäftigt fanden (S. 35). Vorn an der Bühne lehnen die

aufgefaßten Liebesbilder, deren vornehmstes Beispiel das Liebespaar im Gothaer Museum (Katalog Nr. 308) ist. Ich kenne das Londoner Bild nur aus der Photographie. Nach dieser scheint es mir — ich gebe das mit allem Vorbehalt — als ob der Pinsel des Monogrammfälschers sich auch an anderen Stellen (Katze, Inschrift, Fensterrahmen) verewigt hätte.

[1] Missale Pataueñ. cum additio- // nibus Benedictionū Cereo // ru. Cinerū. Palmarū. Ignis paschalis. Euan- // gelij passionis dñice quater cum notis // musicis cum ordine quatuor Euā- // gelistarū. Et paschalis prefa // tionis. Exultetiā ange- // lica turba ꝯxē. // 1514.

Colophon. — — — In clari- // ssimo oppido Nurnbergeñ. im // pensis prouidorꝫ / virorū Ja // cobi Heller: necnon Henrici // Hermañ de Wimpffen. ꝑ Jo // docū Gutknecht impressorē. // Anno salutis MDXIIIJ. VII // kal' Nouembris: fideliter ela- // boratū: optatū: fine excepit. (Exemplar in der Münchener Hofbibliothek, Liturg. 230 fol.)

[2] Repertorium 1888, S. 353.

Wappen des Bistums Passau und des Bischofs Vigileus Fröschl mit der Mitra darüber. Die Köpfe der Heiligen vertreten bezeichnende Arten von Trautschen Profilen; das scharfe Ganzprofil in dem Kopfe Valentins mit der eckigen Hakennase und dem vorspringenden Kinn ist bei Maximilian in die Dreiviertelansicht gedreht, Stephanus' Nase ist im Gegensatz zu der für solchen Rundkopf meist beliebten Stumpfnase nur an der Spitze leicht aufgeworfen; Braue und Lockenhaar wieder typisch. Ueberall die Schraffierung durch kleine Querstrichel. Auf den Kapitälen der Säulen, die gleich denen des Artelshofener Altars mit früchtetragenden Weinranken verziert sind, stehen Putti, die an in Ringen aufgehängten Festons ziehen. Diese letzteren erwecken ebenso, wie die des Artelshofener Altars den Eindruck von Kleineisenarbeit. Die Gewänder sind großzügig behandelt.

Das Blatt ist innerhalb des Werkes Trauts von erfreulich reicher und charakteristischer Wirkung.

Der Vorwurf ruhiger Repräsentationsfiguren lag dem Können Trauts besser, als der andere Vorwurf, den er (neben 71 Initialen) in dem gleichen Buche zu behandeln hatte, die Kreuzigung. Der Beseelung, die wir seit Dürer hier verlangen, kann Trauts starre Typik, die wir schon früher an dem gleichen Gegenstande (S. 53) feststellen konnten, nicht gerecht werden. Der Johannes ist immer noch der ewig wiederkehrende blondgelockte Jüngling, der hier dem besonders beschränkt aussehenden auf der Predella des Johannis Altars am ähnlichsten sieht, an dem Kruzifixus fällt nichts weiter auf als die gewohnten Plattfüße, auch der «Fusiyama» im Hintergrunde fehlt nicht. Ueber dem Ganzen naturalistisch gegebene Apfeläste. Unter dem Kreuz die Jahreszahl 1514.

Heilsbronn Pietà.

Durch die fast völlige Identität einer Figur und einer solchen des Artelshofener Altars, dem hl. Christophorus, erweist sich ein im Seitenschiff der Klosterkirche in Heilsbronn befindliches Bild (0,77 × 1,69 m groß), eine Pieta unter dem Kreuze, mit je zwei Heiligen zu jeder Seite (Christophorus und Katharina, Barbara und Sebastian), als eine Schöpfung Trauts.[1]

---

[1] Auf dem Grundriß der Kirche bei Muck, a. a. O., Nr. 106. Stillfried, a. a. O., S. 235, Nr. 66 und S. 232.

Ohne diese ganz besonders typische Figur des Christophorus würde man kaum auf die Urheberschaft Trauts kommen, da eine entstellende Uebermalung die übrigen Figuren des Bildes auf den Stil der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu bringen gesucht hat; so aber ergeben sich bei näherer Betrachtung noch eine Reihe für Traut charakteristischer Züge, die der pietätlose Pinsel des «Wiederherstellers» nicht verwischen konnte: das verzeichnete Dreiviertelprofil Trauts bei Maria, Katharina, Barbara, der abgespreizte große Zeh Christi, der abgespreizte Zeigefinger an der Linken Sebastians, das Brokatgewand der Katharina, der großzügige Faltenwurf der Gewänder überhaupt, die Haltung der Flußlandschaft, der rechts in die Tiefe führende Weg.[1]

Wer sich mit Sonderstudien über einen Meister zweiten oder dritten Ranges beschäftigt, kommt leicht in Gefahr, die Selbständigkeit solcher abhängigen Charaktere zu überschätzen und bei dem Hervorsuchen der ihnen eigentümlichen Züge für ursprünglich zu halten, was im Grunde doch nur entlehnt ist, — bis einmal wieder direkte Beweise der Abhängigkeit auf die richtige Bahn der Schätzung zurückführen. Infolgedessen bietet jeder solcher Beweis ein wichtiges methodisches Hilfsmittel zur Kritik solcher Verhältnisse. So bei Hans von Kulmbach Dürers Skizze zum Tucheraltar und die Korrektur an der Laurea des Triumphzuges. In einem ähnlichen Verhältnis zu Dürer wird der, Kulmbach ungefähr gleichaltrige Wolf Traut gestanden haben. In seinen Werken, auch den nicht mehr der Werkstatt angehörigen, so dem Heilsbronner Jungfrauenaltar und dem Artelshofener Altar, den Heiligen im Passauer Missale liegt Dürers Einfluß klar zu Tage. Ihren direkten Ausdruck findet diese Zugehörigkeit Trauts zum Dürerkreis in der starken Beteiligung an der unter Dürers künstlerischer Leitung hergestellten E h r e n p f o r t e M a x i m i l i a n s.

[1] Wahrscheinlich würde durch eine sachverständige Befreiung des Bildes von den Bemalungen der Trautsche status quo ante wiederherzustellen sein.

Ehrenpforte Maximilians.

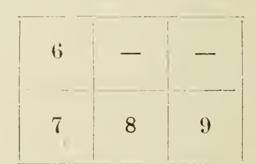
Die Zeichnungen zu den folgenden 12 Schnitten mit historischen Darstellungen sind von Traut. [1]

Auf Tafel 19 fünf Holzschnitte

1	2	3
—	4	5

1. Der erste vlämische Aufstand (Größe 172 × 142 mm).
2. Der Kampf mit Lüttich (172×150 mm).
3. Die Krönung Maximilians zum römischen König (170×149 mm).
4. Friedensschluß Maximilians mit Heinrich VII. von England (172 × 148 mm).
5. Rache Maximilians an Frankreich für die Beschimpfung seiner Tochter (172×148 mm).

Auf Tafel 20 vier Schnitte



6	—	—
7	8	9

6. Maximilian als Patron der Kriegskunst (172×142 mm).
7. Schlacht bei Térouanne (172×149 mm).
8. Krieg in Geldern (173 × 148 mm).
9. Belagerung von Utrecht (169×142 mm).

Auf Tafel 26 drei Schnitte

—	—	—
10	11	12

[1] Ich zitiere der Seltenheit der Originalausgabe wegen (nur die erste von 1517/18 enthält alle Trautschnitte) nach der Holzhausenschen Reproduktion ed. Chmelarz, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen

10. Der Krieg mit den Schweizern (172×149 mm).

11. Kampf mit den Franzosen im Königreich Neapel (172×149 mm).

12. Der bayrische Krieg (172×147 mm).

Nr. 1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 sind Schlachtenbilder, nach einem festen Schema gearbeitet, das von Dürer herrühren wird, da auch die übrigen Schlachtenbilder von anderen Händen auf der Triumphpforte darnach behandelt sind: die Tiefe des Bildes ist durch Terrainunterschiede in drei Zonen geteilt. In den beiden ersten spielt sich Reiter- und Fußgefecht ab, wobei wohl unter dem Einfluß von Dürers Korrektur das Kampfgedränge merkwürdig gut und trotz der notwendigen Figurenanhäufung leidlich klar gegeben ist. Auf 1 und 5 (Belagerung) ist im Mittelgrunde der Bittzug der Bürger dargestellt; der lange Zug in bekannter Weise durch die Oberansicht der Scheitel gegeben. Den Hintergrund nimmt außer auf 9 (Belagerung) und 12 die Stadt mit dem Ausblick auf die typischen Kegelberge ein. Bezeichnend für Traut ist ferner die Terraindarstellung durch Reihen von Bogenschraffuren, die Zeichnung belaubter und dürrer Bäume, die Typik der kleinen Figuren. Deutlicher treten die Charakteristika der letzteren, Gesichtszeichnung, Proportionen, Plattfüße, Strichelschraffur auf den größeren Figuren der Bilder 3, 4, 6 hervor. Bild 3 führt die Krönung Maximilians zum römischen König in überwölbtem Raume vor, der wieder nur durch Säulen mit Gewölbeanfängern angedeutet ist. Die drei geistlichen Kurfürsten sind getreue nur in etwas stärkeren Strichen geschnittene Abbilder der Bischöfe aus dem Passauer Missale (vergl. auch den abgestreckten Zeigefinger); die drei weltlichen Kurfürsten haben die stumpfnasigen Rundköpfe der Franziskusillustrationen. Auch die Taube, die über dem Kaiser schwebt, hat die zu tief angesetzten Flügel. Einen prachtvollen Trauttypus gibt endlich Bild 6; Maximilian im Plattenpanzer, in langer Proportion mit kleinem Kopf und Plattfüßen; dazu Hügelkulissen und Fusiyama.

---

des allerh. Kaiserhauses, Band IV, 1885/86, Supplement. In der leichter zugänglichen Reproduktionensammlung Scherers (Klassiker der Kunst, Bd. IV, Stuttgart 1904) sind es die Tafeln VIII/IX, S. 278/279 u. XXIV, S. 294.

Die Verhandlungen des Humanisten Johannes Stabius über die Herstellung der Triumphpforte mit Dürer begannen wohl vor 1512. Trotzdem ist es mir durch den Wortlaut nicht wahrscheinlich, daß die oben (S. 2) angeführte Urkunde sich auf Verhandlungen des angesehenen Kaiserfreundes mit Traut beziehe.

1515 war die Ehrenpforte vollendet. In den nächsten Jahren arbeitete Traut, wie es scheint, fast ausschließlich für Heilsbronn.

Heilsbronn, Mauritiusaltar.

An den Bildern des Mauritiusaltars, der an der Südwand des romanischen Chormittelschiffes der Klosterkirche steht (1906 war er in Nürnberg ausgestellt),[1] ist Traut 1516 bis 1518 beschäftigt. Abt Bamberger bezahlte 1516 laut Eintrag im Vigilienbuch «pro imaginibus ad duas tabulas Viti (abbreviiert = Vincentii?) et Mauritii 21 fl.» Eine Abschlußzahlung scheint 1518 stattgefunden zu haben, laut Eintrag: «ex parte tabulae Mauritii 40 fl.»

Die vier Bilder auf den Außenseiten der Altarflügel jedes im lichten 70×48 cm groß, stellen dar:

1	3
2	4

1. ein Baumeister klagt dem heiligen Fürbitter Mauritius, daß ihm Dämonen nachts seinen Bau zerstören. St. Mauritius in goldenem Plattenpanzer, die Hände betend zusammengelegt; Trautsches Dreiviertelprofil, das in der Mitte breite Ohr, Braue und Nasenrückenkontur zusammengezogen, schlanke Proportion, Plattfüße. Etwas zurück kniet der Techniker im Schurzfell, braunem Koller und roter Hose. Hinter ihm sein Quaderbau, auf dem ein Krahn mit der Hebezange (dem «Wolf») steht. Die den Bau umfliegenden Dämonen aus Wachtelhund, Wolf, Hahn, Widder u. s. w. zusammengesetzt. Links im Hintergrunde vor

[1] Plastik u. Malerei des Altars reproduziert im Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg (7), S. 369/70.

dunklem Baum mit gelber Lichterzeichnung ein lackrot gekleideter Knappe, den Schimmel des Heiligen haltend. Diesem Bilde verdankt der Altar seine volkstümliche Bezeichnung als «Baumeisteraltar».

2. Erschlagung des Mauritius und seiner Legion. Mauritius, wieder in Goldrüstung, kniet betend, bereit den Todesstreich des hinter ihm mit der Keule ausholenden Henkers (Typ des Schnurrbärtigen vom Karlsruher Altar S. 17) zu empfangen. Charakteristisch das Auge mit dem stechend glänzenden Blick. Vor ihm auf dem Boden sein Federbarett. Ein zweiter Ritter in Silberrüstung (Rundkopf mit Stumpfnasenprofil) wendet den Kopf nach seinem Henker, ein dritter liegt tot auf dem Gesicht, von einem vierten ist nur der vertikal verkürzte Kopf sichtbar. Die Schergen in lackrot und dunkelrosa. Der Kaiser vom Typ des Heinrich von 1509 (S. 39) in hellgrünem Gewande das Szepter mit abgespreiztem Zeigefinger schief vor sich haltend. Zwischen seinem Kopf und dem Bildrand echt Trautisch ein Zwickelkopf mit Stumpfnasenprofil eingeklemmt. Fern im Hintergrunde der blaue Berg.

3. St. Vincentius im Gefängnis, aus dessen Dunkel das Zinnoberrot seiner Kasula und das Weiß seiner Alba hervorleuchtet, ein grünes Buch mit goldenem Schnitt in der Hand; vor dem Gefängnis der Kaiser mit goldenem Gewande und rosa Mantel, mit einem Begleiter in braunschattiertem Gold und Grün. Zwischen ihren Köpfen sowie dem Kaiser und der Wand wieder je ein Zwickelkopf eingeschoben. Der Kaiser nur wenig variiert gegen den Typ auf Bild 2, der Begleiter ähnlich dem Jüngling auf dem linken Flügel des Karlsruher Altars und dem großen Engel der Taufe im germ. Museum (S. 88). Vor der Mauer das kleine Stifterportrait Bambergers mit Stab, Mitra und Wunderbrunnenwappen, ungefähr vom Jungfrauenaltar (S. 64) wiederholt.

4. Geißelung des Vincentius. Der Heilige an die Säule gebunden; lockiger Rundkopf mit Stumpfnase und Dreiviertelsprofil, lange bis auf die schmalen Schultern ziemlich volle Proportionen, Plattfüße. Ein Henker am Boden hockend schnürt die Rute, ein anderer schwingt eine dreischwänzige Geißel. Rechts der Kaiser, hier ganz im Profil, mit seinem Be-

gleiter; in beiden die Typen von 3 wiederholt. Das Inkarnat ist durchgehend mit den blauen Schattenstrichen modelliert, die Haare sind mit dem Spitzpinsel aufgelichtet, das Weiß des Schamtuches, der Schergenhemden, des Hermelins nach violettgrau gebrochen. Hinter dem König ein noch stärker wie auf 3 überschnittener Zwickelkopf. Alle Bilder bis auf 4 haben die gewischten Haufenwolken. Den oberen Abschnitt eines jeden bildet eine plastische aus spätgotisch belaubtem Astwerk geflochtene Dekoration, die aus dem Kielbogen hervorgegangen ist. Das Kolorit der gut (durch Hauser) restaurierten Bilder ist dem des Artelshofer Altars, mehr noch dem der Taufe im germ. Museum nahestehend, hell und leuchtend und innerhalb der zeichnerisch scharfen Konturen weich vertrieben.

Waagen und nach ihm Muck [1] schrieben die Bilder dem Stande der damaligen Kenntnis entsprechend Wohlgemut zu. Kölitz [2] gab sie aus allgemeinen Gründen Kulmbach; jedoch erregte die von Kulmbach abweichende Typik auch in Kölitz Bedenken, die ihn zur Annahme von «Schülerbeihilfe» nötigten. Diese ist jedoch bei der durchaus einheitlichen Ausführung und der durchaus Trautschen Haltung der Bilder in dem Sinne, daß sie zur Veränderung in der Typik geführt hätte, ausgeschlossen. Dagegen legt das weiche der Taufe im germ. Museum nahestehende Kolorit in Verbindung mit der durch die urkundlichen Nachrichten bezeugten langen Zeit, die Traut an diesen wenigen kleinen Bildern (selbst wenn feststehende Flügel verloren gegangen sein sollten) zubrachte, den Gedanken nahe, daß er die Vollendung dieses Altarbildes anderer Aufgaben, so vor allem des Johannisaltars wegen aufschob, an dem er, wie ebenfalls urkundlich feststeht, in diesen Jahren arbeitete.

---

[1] a. a. O. I, S. 228.

[2] a. a. O., S. 52 ff. Kölitz findet ebenso wie auf dem Karlsruher Altar Anklänge an den Holzschnitt mit der Marter der Zehntausend (B. 117) in der Gruppe des Kaisers auf 2, die dort wie hier so allgemein sind, daß sie kaum in Betracht kommen können. Die «Umgebung» des Kaisers, von der Kölitz hier spricht, besteht aus dem einen Zwickelkopf! ferner sind die Maße bei Kölitz unrichtig; auch die Quelle, aus der die zur Datierung der Bilder benützte Angabe stammt, daß auf 3) der Abt Schopper dargestellt sei, der 1513—42 regiert habe (1529—40 in Wirklichkeit) konnte ich nicht auffinden.

Bamberg. Katharinen-altärchen.

In engem stilistischen Zusammenhange mit dem Mauritiusaltar steht ein kleines Haus- oder Reisealtärchen der Bamberger städt. Galerie,[1] das der Katalog fälschlich Schäuffelein zuschreibt. Die vier kleinen miniaturhaft feinen Bildchen, jedes 177×85 mm groß, stellen die Legende der hl. Katharina dar.

1	3
2	4

1. Bekehrung der Katharina. Die Heilige in dunkelrotem Mantel über dem mit schwarzen Strichen schattierten Goldgewand, kniet anbetend vor dem Madonnenbilde, das ihr ein älterer Mann in rotem Gewande mit graublauem Mantel vorhält. Die kleine Madonna mit dem Kinde sitzend im Flammenkranz auf Goldgrund. Dieselbe diagonale Stellung der beiden Personen, wie auf dem ersten Bilde des Mauritiusaltars; Trautsche belaubte und unbelaubte Bäume.

2. Die Heilige im Gefängnis bekehrt aus diesem die Kaiserin; diese knieend in rotem Gewande und goldenem Mantel. Die drei Zuschauer ähnlich denen auf dem Mauritiusaltar.

3. Geißelung der Heiligen. Der weibliche Akt, wie das ganze Bild noch anklingend an Bild 4 des Mauritiusaltars. Wie dort Versuch von Helldunkelwirkungen. Reflexlichter auf der grünen Hose des linken Schergen und der malerisch farbigen Architektur.

4. Enthauptung der Katharina. Der König auf einem Schimmel. Das Zuschauergewimmel in verhältnismäßig guter Perspektive. Der Himmel typisch.

Den Abschluß aller vier Bilder nach oben bildet ein in Gold aufgemalter Bogen aus naturalistischen Weinranken mit Trauben in Nachahmung der plastischen Dekoration größerer Altäre an dieser Stelle.

---

[1] Nr. 29 des Hauserschen Katalogs von 1900.

Nürnberg, Germ. Museum. Taufe Christi.

In die Jahre 1516—17 fällt die Arbeit an einem größeren Altarwerk für Heilsbronn, dem «altare Johannis baptistae», dessen Hauptbild, wie Stegmann[1] nachgewiesen hat, in dem Bilde «die Taufe Christi» im germanischen Museum erhalten ist. Die Eintragungen im Vigilienbuch lauten (Hinweis auf die zweite Eintragung im Index. «Tabula Joh'is baptiste pingitur fol. 251»): fol. 242 v. Walpurge 1517 «dem maler an der tafeln Joh'is baptista l (= 50) fl., ferner fol. 251 v. Michaelis 1517 Tabula Joh'is bap^{te} soluta p^{9} dati sunt 2 fl. vide folio 282 Su (= Summa) LXXX fl. Demnach war das Bild zu Michaelis 1517 fertig und kostete 80 fl.[2]

Der Altar muß außer dem Gemälde reiches Schnitzwerk besessen haben, das schon früher fertiggestellt war; unter 1516 findet sich der Eintrag «ad opus scrinitoris, die taffeln Johannis baptistae — 118 t».

Das Fehlen des Namens bei diesen Aufzeichnungen, das mit dazu beigetragen hat, daß Wolf Trauts Werke so lange Zeit verschollen waren, hatte hier schon früh eine eigentümliche Folge: Die hohe Summe, die dafür bezahlt worden war, gab die Veranlassung den Altar Dürer zuzuschreiben. Als sich der kaiserliche Dürersammler Rudolf II. allerorten um Dürerbilder bemühte, wurde ihm dieser «Düreraltar» 1606 vom Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg-Ansbach geschenkt. Die betreffenden Eintragungen lauten nach Muck[3] in der Klosteramtsrechnung von 1606: «von dem Altar, welcher ihrer Majestät nach Prag überschickt worden, einzuschlagen laut Zettuls 2 fl. 3 Ort. 11 ₰.» 2. bei einem Kopisten der Löserschen Aufzeichnungen in einem Nachtrag von 1625 bei Erwähnung dieses Altars: «Dieweil er gar künstlich von Dürer gemalt, ist er von Rudolpho II., Caesare nach Prag abgeholt worden». Ob bei dieser Gelegenheit, um das Geschenk wertvoller zu machen, oder früher oder später das falsche, ziemlich alt erscheinende Dürermonogramm auf das Bild gekommen ist, ist nicht festzustellen.

---

[1] Mitteilungen aus dem Germ. Nationalmuseum 1903, Nürnberg 1903, S. 178 ff.

[2] Die Notiz bei Muck III, S. 249, daß Bamberger 1514 den Altar malen ließ, ist Druckfehler, s. I. S. 229.

[3] I, S. 229, vergl. Stillfried, S. 70. 147.

Das Bild mag zu dem Teil von Rudolfs Sammlungen gehört haben, der nach dem Tode des Kaisers in alle Winde verstreut wurde. Ueber seine weiteren Schicksale steht nur soviel fest, daß es im 19. Jahrhundert in dem Wiener Palais eines ungarischen Grafenhauses hing, von wo aus es 1903 in den Wiener Kunsthandel gelangte. Dort bestimmte es Friedländer auf Grund seines stilistischen Zusammenhanges mit dem Artelshofener Altar und dem Halleschen Heiligtumsbuch. Im Herbst 1903 wurde es sodann durch Stegmann für das germanische Museum erworben und vor der Aufhängung einer Wiederherstellung (durch Hauser) unterworfen.

Das Bild (145 × 115 cm groß) stellt, wie schon erwähnt, die Taufe Christi durch Johannes im Jordan dar. Christus, im Begriff, die Hände betend zusammenzulegen, nackt bis auf ein Lendentuch, steht in einer kleinen Bucht des Flusses, die sich bis dicht an den Vordergrund heranzieht. Links auf dem erhöhten Ufer kniet Johannes, die Rechte segnend ausgestreckt, in der Linken ein aufgeklapptes Salbkästchen; hinter ihm eine Gruppe, aus der Joseph und Maria kenntlich hervortreten. Rechts breitet ein Engel ein Gewand für Christus aus; dahinter zwei weitere Engel, der eine betend, der andere nur im Zwickelkopf gegeben. Links vorne kniet der Stifter im Gewande der Heilsbronner Zisterzienser. Den Hintergrund bildet eine graublaue, luftperspektivisch sehr fein behandelte Landschaft, oben darüber schwebt in Trautisch gewischten Haufenwolken Gott Vater, dessen Mantel Engelfiguren halten, während buntbeflügelte Engelsköpfchen in farbiger Menge die Wolken ringsumher erfüllen. Von dem oberen Abschluß des Bildes, einem plastisch aufgelegten naturalistisch behandelten Astbogen, ist nur noch die Untermalung des Grundes mit der charakteristischen Kontur erhalten. Der Kolorismus der Bilder ist wie immer bei Traut außerordentlich hell und weich innerhalb der zeichnerisch hier besonders scharf behandelten Konturen. Die Farbenskala ist ungemein reich. Rot ist allein in drei Nüancen gegeben: Gelbrot z. B. ist der in den Faltentälern braun schattierte Mantel des Johannes, karmin das Mantelfutter Josephs und eine Federreihe am Flügel des großen Engels, sowie einzelne Flügel der Engelchen, bei denen auch Zinnober vorkommt. Ebenso ist Blau

variiert. Und doch macht das Ganze einen durchaus harmonischen Eindruck dank der geschickten Verteilung der Farben- und besonders der Lichtwerte. Die letzteren stufen sich vom Dunkel des Vordergrundes und der Schattenseiten Johannis und des Engels über die Mittelwerte der Seitenfiguren und Christus zum Blau des Himmels bezw. Hell-Graublau der Landschaft ab; eine Wirkung, die wir schon auf dem linken Flügel des Karlsruher Altars angestrebt fanden. Die Mittelfiguren der Haupthandlung, Christus, Johannes und der große Engel (ohne die Flügel) sind durch ruhige große Farbenflächen zusammengefaßt: Das Weiß von Christi Schamtuch ist im Schatten grau gebrochen, ebenso die Tunika des Engels, der Mantel ist graublau, Johannis Gewand braun. Der reiche Farben- und Figurenkranz umrahmt die Gruppe seitwärts und nach oben. Vorzüglich und darum besonders zu erwähnen ist die Anwendung der Luftperspektive auf das Wasser: Vorn dunkelglänzend und durchsichtig spiegelnd, Kräuselwellen um Christi Beine, weiterhin kleine Spitzwellen, die schließlich in die zarte Fernentönung übergehen.

Der Christustyp ist der durch Dürer geschaffene, hier in seiner frontalen Stellung an das Selbstportrait der Pinakothek einigermaßen erinnernd; nur die Augen und die scharfen Brauen sind Trautische Variationen; ähnliche Christusköpfe, besonders in der Haarbehandlung, finden sich auf Blatt 22. v. der Nr. 9 und Blatt 24. r. der Nr. 12 des II. Ganges im Halleschen Heiligtumsbuche.[1] Der Kopf des Johannes ähnelt dem des Kaisers auf Bild 2 des Mauritiusaltars (S. 85) und dem der großen gleichnamigen Figur des Johannisaltars der Nürnberger Friedhofskapelle (S. 52). Der Engel ist der Typ des blondgelockten Jünglings, der uns so oft schon begegnete und noch begegnen wird, am ähnlichsten vielleicht in dem Johannes auf Bild 10 des Johannisaltars der Friedhofkapelle, wie auf dem Verkündigungsengel der Predella des Peter-Paulsaltars (S. 99), endlich dem 19. Blatte (r) der Nr. 4 des II. Ganges im Halleschen Heiligtumsbuch;[2] der Kopf des Joseph erinnert an die Altmännertypen

[1] S. 24 u. 19 der Hirthschen Reproduktion.
[2] Ebenda, S. 21.

des Artelshofer Altars, die Maria fanden wir schon auf dem Karlsruher Altar, die Rundköpfe mit dem Stumpfnasenprofil sind ebenfalls Trautsche Requisiten, die z. B. auf dem älteren Johannisaltar wiederkehren. Von dem Kopfe Gott Vaters gilt dasselbe, was von Christi Kopf gesagt wurde. Die Engel sind in allen Details auf dem Artelshofener Altar wiederzufinden. Die Flügel der Taube sind wie stets bei Wolf Traut zu tief angesetzt. Das Inkarnat, besonders fällt dies bei dem Akte auf, ist überall mit den blauen Schattenstrichen nachmodelliert. Im Vordergrund auch das typische Bogengras und Blattpflanzen hell auf dunkel gezeichnet.

Das Portrait des mönchischen Stifters dürfte nach einer Nachricht bei Muck,[1] derzufolge Bamberger die Zahlung für den Altar der Kasse des damaligen Bursarius späteren Abtes (1518—29) Johann Wenk überwies, den letzteren darstellen. Das wäre zugleich eine weitere Bestätigung für die Fertigstellung des Bildes vor dem 14. Juli 1518, dem Tage des Amtsantrittes Wenks, da der Dargestellte ohne die Abtsinsignien dargestellt ist.

Stegmann[2] empfindet Bedenken bei dieser Identifizierung durch den Vergleich mit der bei Stillfried (Tafel I) abgebildeten Medaille Wenks. Ich kann mich dem nicht anschließen: Hier wie dort eine höckrige Nase, wulstige Unterlippe, vorstehendes Kinn, ähnlich gebildetes Ohr. Die Verschiedenheit liegt im Material, ferner in der abweichenden Profilstellung begründet. Dazu ist zu bedenken, daß das Bild restauriert wurde. Auch ein Vergleich mit dem Portrait Wenks auf dem Altare Gregorii Papae et Augustini Episcopi ergibt für mich keinen Grund, nicht dieselbe Person anzunehmen; allerdings ist der letztere Altar außerordentlich stark und schlecht übermalt. Der hohe Preis, der für die Malerarbeit dieses Johannisaltars gezahlt wurde, läßt vermuten, daß das Bild noch Flügel gehabt hat, die bisher verschollen sind.[3] Dafür spricht auch der in

[1] I, S. 229.

[2] a. a. O., S. 186.

[3] Mutzl erwähnt in dem Werke «Eichstätts Kunst» (München 1901), in einem Aufsatze über das Eichstätter Diözesanmuseum ein Bild der Enthauptung Johannis des Täufers von Schäuffelein, das angeblich zu dem

der Untermalung erhaltene charakteristisch spätgotische, nicht wie Stegmann (a. a. O., S. 181) will, auf «Renaissancecharakter hindeutende» Kontur des verschwundenen Kielbogen des Mittelbildes. Der Renaissancecharakter würde außerdem nichts gegen die Existenz von Flügeln beweisen; so fand ich an dem Rahmen des Grünewaldaltars in der Maria Schneekapelle zu Aschaffenburg, durch dessen architektonische Grundform Bock (a. a. O., S. 127) an der Existenz von Flügeln irre wurde, die Zapfenlöcher an den Seiten und die Löcher für den Mittelverschluß der Flügel.

Schleißheim, Joachim und Anna.

Nicht lange vor oder nach dem Johannisaltar ist seiner stilistischen Erscheinung nach ein Bild der Schleißheimer Galerie «Joachim und Anna unter der goldenen Pforte» entstanden (Größe 985 × 485 mm. Nr. 114 des Beverschen Kataloges).[1] Die Figuren hat Traut aus dem gleichnamigen Holzschnitte Dürers im Marienleben (B. 79) kopiert; in Einzelheiten ungeschickt genug; so der echt Trautisch verbogene Zeigefinger an der rechten Hand Joachims. Auch das Profil der Anna hat an Kraft durch die Uebersetzung in das Trautsche Dreiviertelprofil verloren. Reizvoll ist dafür wieder die koloristische Behandlung. Die frontal gedachte goldene Pforte erscheint nur in schmalen goldenen Streifen rechts und links und ein paar Bogenquadern in den oberen Zwickeln. Anna in goldenem braunschattiertem Gewande, zinnoberrotem Mantel,

Heilsbronner Altar des Johannis Baptiste gehören soll, den er unter Bezugnahme auf Mucks Nachrichten auf 1515 (!) setzt. Ich habe das Bild untersucht (auch photographiert): Es trägt das Monogramm Schäuffeleins mit der Schaufel und die Zahl 1514 (nicht wie Mutzl angibt 1513). Eine Zugehörigkeit zu unserem Bilde, als Flügelbild etwa, ist aber durch das Format (82,5 × 31 cm) so gut wie ausgeschlossen. — Mutzls Angabe beruht laut gefälliger brieflicher Mitteilung nur darauf, daß er den Altar von einem Bürger in Heilsbronn kaufte. Heilsbronn stand allerdings mit Nördlingen, der Heimat Schäuffeleins, in ganz besonderen Beziehungen; s. darüber Gümbel im Repertorium (28, S. 140); außerdem waren nach urkundlichen Nachrichten zwei Nördlinger Künstler, der Bildhauer Peter Strauß 1510 (Gümbel, ib., S. 135 ff.) und Sebastian Dayg (Gümbel, ib., S. 453) 1511 für Heilsbronn tätig.

[1] Die versuchsweise Zuschreibung in der Bemerkung des Kataloges an Wolf Traut rührt übrigens nicht von Konrad Lange, sondern wie mir Bever mündlich mitteilte, von Dörnhöffer her. Herrn Konservator Bever spreche ich für die Freundlichkeit, mit der er meine Studien unterstützte herzlichen Dank aus.

weißem grünschattiertem Kopftuch. Joachim in dunkelrotbraunem Gewand, graublauem Mantel mit schwarzer Wandertasche hält in der Rechten ein dunkelgrünblaues Tuch. Sein Haar ist bläulichgrau, weiß mit dem Spitzpinsel gehöht. Die Augen ebenso wie bei Anna mit heller, bei ihm hellblauer, bei ihr hellbrauner Iris; Pupille, Lichtfleck. Die Schattenschraffierung mit graublauen Strichen besonders gut auf der rechten Hand Joachims erhalten. Die Landschaft mit dem Laufbrunnen und dem Bauernhofe mit Scheune und Ziehbrunnen, mit geschickt gezeichnetem Baumschlag und weiter Gebirgsfernsicht ist in denselben luftperspektivisch graublauen Tönen gehalten wie auf dem Artelshofener Altar und dem Bilde der Taufe im germ. Museum. Den Himmel beleben die gewischten Haufenwolken, wie sie z. B. auf dem Heilsbronner Baumeisteraltar und auf der Taufe wiederkehren.

Holzschnitte im Teurdank.

Wohl infolge seiner Bewährung in der Mitarbeit an Maximilians Triumphbogen wurde Traut auch zu der Illustration eines anderen kaiserlichen Prachtwerkes, des Teurdank herangezogen.[1] Er hat dazu wie Laschitzer[2] zuerst erkannte, drei Blätter gezeichnet, deren erste beiden in der frühesten Ausgabe verwendet sind, während ein Abdruck des dritten[3] sich erst in der von dem Ulmer Drucker Matthäus Schultes nach Wiederauffindung der Originalschnitte veranstalteten Ausgabe von 1679 findet.

Auf Blatt 40 der Ausgabe von 1517 (163 × 143 mm groß) ist dargestellt, wie Teurdank-Maximilian wieder einmal auf Anstiften des «pößwicht» Unfalo bei einer Hirschjagd in

---

[1] Die geuerlicheiten vnd einesteils // der geschichten des loblichen streyt // paren vnd hochberůmbten helds // vnd Ritters herr Tewrdannckhs.

Colophon: Gedruckt in der kayserlichen // Stat Nürnberg durch // den Eltern Hannsen // Schönsperger // Burger zu Augspurg. Muther I, Nr. 845. Ich benützte das prachtvolle Pergamentexemplar dieser ersten Ausgabe in der herzogl. Bibliothek zu Gotha (Mon. typ. fol. 1517). Ein weiteres Pergamentexemplar in der Gießener Universitätsbibliothek.

[2] Jahrb. der kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserhauses VIII, S. 78.

[3] Bei Laschitzer reproduziert.

Gefahr gerät, durch den Leithund in einen Abgrund gerissen zu werden und sich nur dadurch rettet, daß er die Leitleine um einen Baum schlingt. Die Darstellung ist hier wieder wie auf den stilistisch nächstverwandten Schnitten zur Triumphpforte in drei Tiefenzonen gegliedert. Im Vordergrunde steht Unfalo, ein typisches durch die höckrige Nase variiertes Trautprofil, gleich Ehrenhold und Teurdank in der Stellung des Stephan Paumgartner auf Dürers Altar in der Pinakothek und deutet mit der Rechten auf den entkommenden Hirsch; der Hirsch, in Wiederholung eines schon in den Bildern zur Franziskuslegende (S. 56) verwendeten Typs viel zu klein gezeichnet. Ehrenhold, des Fürsten guter Genius, steht etwas zurück, im Mittelgrunde hell gegen den dunklen Felsen abgesetzt, sieht man Teurdank vor dem sehr ungeschickt gegebenen Abgrunde, der wie eine harmlose Erdspalte aussieht. Das Terrain wieder in Reihen von Bogenschraffuren gegliedert, grobes Gras und Blattpflanzen, belaubte und dürre Bäume, dazu die durch die hohe Felskulisse weit zurückgeschobene Hintergrundferne mit dem Kegelberg, der diesmal eine Burg trägt, vervollständigen den Trautschen Charakter der Zeichnung.

Dieselbe Tiefeneinteilung, dieselbe Ponderation der Hauptperson, die gleiche Ungeschicklichkeit in der Geländegliederung, zeigt Blatt 79 derselben Ausgabe. Teurdank im Scharmützel mit vielen Feinden, die aus einer Stadt hervorbrechen. Teurdank ist die Ritterfigur, die schon in den Blättern der Triumphpforte ausgebildet war, mit dem stumpfnasigen Rundkopf, den ein Teil der übrigen Personentypen wiederholt.

Der dritte von Traut herrührende Schnitt, der erst 1679 und zwar unter Nr. 123 Verwendung fand, illustriert das Kapitel 90 des Buches und stellt Neidelhart und andere vor Teurdank knieend dar. Der letztere ist in allem Wesentlichen dieselbe Figur, wie auf Blatt 79. Hinter der knieenden Menge rechts eine Hügelkulisse mit belaubten und unbelaubten Bäumen, die links den Ausblick auf die Landschaft mit dem Kegelberge freiläßt.

Holzschnitt Abschied Christi von seiner Mutter.

Erfreulicher als diese Illustrationen eines für uns Kinder einer anderen Zeit wenig anregenden Textes, dessen ewige Wiederholungen auch den Zeichnungen der anderen beteiligten

Künstler das Gepräge der Langeweile aufdrücken, ist der auf frühen Drucken 1516 datierte und signierte[1] Holzschnitt mit dem Abschiede Christi von seiner Mutter (Pass. III, 198, 224). Es ist vielleicht das charakteristischste und in künstlerischer Beziehung hochstehendste Blatt in Trauts ganzem Holzschnittwerk. Wohl hat sich hier Traut von der das gleiche Motiv behandelnden Darstellung seines Lehrers Dürer im Marienleben (B. 92) anregen lassen. Die herüber genommenen Einzelheiten sind aber so frei verwertet, daß man hier keinenfalls von einer Kopie reden darf. Dürer benutzte den Pfosten des großen Tores, um das Bild zwischen Maria und ihrem Sohne zu teilen und verwendete ihn gleichzeitig als Rückschieber für das als befestigte Hochstadt dargestellte Jerusalem. Traut schiebt Tor und Stadt auf die linke Bildseite und richtet in der Mitte hinter Christus und Maria den bei Dürer rechtsstehenden großen dürren Baum auf, der hier die ferne Landschaft zurückschieben muß. Bei Dürer ist ein späterer Moment gewählt, als bei Traut. Die Jünger sind schon weit vorauf; man sieht ihren Zug im Hohlwege rechts. Maria hat sich überzeugt, daß sie den Sohn nicht zurückhalten kann und ist kraftlos, voll tiefsten Schmerzes in den Mienen in die Arme einer ihrer Frauen zurückgesunken; Christus spricht schon halb abgewendet den Segen über sie.

Bei Traut sind die Apostel noch bis auf zwei versammelt. Maria hat die Hoffnung noch nicht aufgegeben; sie ist bittend ins Knie gesunken, mit der Linken hat sie den Sohn am Mantel gefaßt. Christus ist noch durchaus ihr zugewandt, mit beiden Händen umschließt er der Mutter Rechte.

Dürer ist in erster Linie auf die Darstellung psychologischer Probleme aus: Der Schmerz in dem Leidensantlitz der Maria ist unendlich ergreifend gegeben. Traut kam es mehr auf die Lösung malerischer Probleme an: Er führt das Licht von der linken Seite und läßt es vollgesammelt auf den großen Flächen

---

[1] Links unten; Abdruck des späteren Zustandes, auf dem beides, Monogramm und Zahl, weggeschnitten sind, in Derschaus Sammlung ed. Becker, Gotha 1808 unter B 4.

der großzügig behandelten Gewänder aufruhen.[1] Marias Antlitz ist im Schatten, aus dem es durch vorzüglich gegebenes Helldunkel herausleuchtet; ebenso ist ein Apostelkopf der Gruppe rechts in Helldunkel gesetzt. Ueber dieser Gruppe bei Traut eine Felskulisse mit Bäumen und einem Hohlweg, in den schon zwei der Jünger, perspektivisch klein gegeben, hinaufgelangt sind. Zwischen der linken Kulisse der Hochstadt und dieser rechten der Ausblick auf eine ferne Stadt, die ebenfalls wie bei Dürer einen großen Kuppelrundbau enthält, dahinter am Horizont aufsteigend zwei der Kegelberge. Die Gesichtstypen dieses Bildes wiederholen sich anderweit, so die erste Frau hinter Maria in der hl. Anna auf Bild 2 des älteren Johannisaltars, (S. 47) der Lucia des Heilsbronner Jungfrauenaltars (S. 65), im Gegensinne in der Anna der Budapester Sippenzeichnung (S. 77); die zweite Frau hinter Maria erinnert an die Felicitas des Artelshofener Altars (S. 76). Christus und die Apostel kehren im Halleschen Heiligtumsbuch (S. 104) und auf dem Peter-Pauls-Altar in Heilsbronn mehrfach wieder.

Heilsbronn, Peter-Pauls-Altar.

Dieser Peter-Pauls-Altar entstand in den Jahren 1517 bis 1518. 1517 steht in den Rechnungen: «ad incorporandum coloribus tabulam Petri et Pauli 75 fl.» 1518 rechnet Bamberger ab; Vigilienbuch (fol. 34 v.): «Tabula petrÿ & pauli kost zw malenn XXV fl.»[2]

---

[1] Wie Térey, a. a. O., S. 100, behaupten kann, daß der Mantel der Maria bei Traut aus Dürers Darstellung «übernommen» sei, während beide formal die größten Unterschiede zeigen, ist nicht recht erfindlich. Auch die Aehnlichkeit der Hochstadt auf beiden Darstellungen geht nicht so weit, wie Térey behauptet. Grade das Haus mit dem flachen Giebel ist hier und dort verschieden datailliert. Bei Dürer hat es ein Tympanon mit horizontalem Geison; bei Traut einen in romanischer Art ansteigenden Rundbogenfries und verschieden große nach der Achse des Hauses zu wachsende Fenster.

[2] Diese Eintragung bisher unveröffentlicht. Die Schnitzereien im Mittelschrein, auf den Innenseiten der beweglichen Flügel und der Predella wurden nach den Eintragungen in den libri computationum schon 1510 und zwar — als einziger Fall in dieser Eintragungsperiode ist der Künstler genannt — durch «Petrus pildsnitzer in Nordlingen», der 26 fl. und 5 t(alenta) Wegzehrung erhielt. Dieser Petrus wurde durch Gümbel Repertorium 28 S. 135 ff. mit dem von 1497—1522 in Nördlinger Steuerbüchern und Stadtrechnungen vorkommenden Peter Strauß (auch Trünklein genannt) identifiziert; dort auch genauere Beschreibung der — höchst mäßigen — Schnitzereien. Gümbel schreibt Strauß hier und an späterer Stelle (ebenda

Die Bilder sind nach Muck[1] restauriert worden; die Mittelflügel 1854, kurz vor 1878 auch die feststehenden Seitenflügel.[2]

5	1	3	7
6	2	4	8
		9	

Die Außenseiten der beweglichen Flügel enthalten vier Darstellungen, jede im lichten 0,87 m hoch, 0,60 m breit.

1. Predigt Petri. Petrus sein Attribut, den Schlüssel, in der Linken im Untergriff gefaßt, die Rechte im Redegestus gespreizt steht hinter einem einfachen Pult, von dem vorne ein Brokatteppich herunter hängt, in Innenraum, dessen zweigeteiltes, spätgotisch profiliertes Fenster durch den oberen Bildrand überschnitten wird. Die Petrusfigur trägt eine leise Variation auf den Kopf Johannis auf der Nürnberger Taufe, auch das typische Ohr und der charakteristisch eckige Bausch des Mantels über der rechten Schulter fehlt nicht, dazu tritt der abgespreizte große Zeh. Gut ist wieder die Führung des Lichtes, das von rechts her auf den Brustfalten Petri spielt und sich voll auf dem Rücken des im Profil Zuhörenden ausbreitet, der in charakteristischer Bewegung die Hand hinter das Ohr gelegt hat. Die übrigen Zuschauer sind wieder alte Bekannte: Den Jüngling vgl. mit dem Stephanus des Artelshofener Altars (S. 75), die Frau rechts davon mit den Frauenköpfen des Abschieds Christi von Maria (S. 94).

2. Petrus heilt einen Kranken. Petrus in derselben Profilwendung wie auf 1 spricht mit der von dem Johannes

S. 453) auch das Schnitzwerk an dem ebenfalls von Bamberger bestellten Jungfrauenaltar und dem laut Inschrift 1511 von Dayg gemalten Marienaltar in Heilsbronn zu.

[1] I, S. 227.

[2] Und zwar außerordentlich schlecht durch die damalige Nürnberger «Kunstschule», der auch die schlimme Vermalung des Gregoriusaltars von 1519 zu verdanken ist.

im germ. Museum (S. 62) und dem Täufer dort bekannten Hand mit den scharf abgeschnittenen Fingern den Segen über den auf einem Tragstuhle sitzenden Kranken. Der Kopf dieses und seiner Begleiter Wiederholung von Typen des Baumeisteraltars (S. 84), der Taufe im germ. Museum u. a. m.

3. Taufe Pauli (Sauli). Der taufende Diakon mit dem Gesicht des Engels der Nürnberger Taufe. Interessant hier die perspektivisch leidliche (kopierte?) Darstellung des Kircheninnern mit Ausblick in den Chor und auf den Hauptaltar mit den miniaturhaft fein ausgeführten Bildern der Madonna und der lebhaft an die Heilsbronner Jungfrauen erinnernden Barbara und Katharina.

4. Gefangennahme Pauli. Die Kriegsknechte in dem Schnurrbarttyp vom linken Flügel des Karlsruher Altares (S. 17).

Auf dem feststehenden Flügel links oben:

5. Die Seefahrt Pauli. Besonders typisch das Gras des Vordergrundes; unten

6. Die Predigt Pauli. In Innenraum, der durch ein rundes Fenster in der Hinterwand erleuchtet wird. Auch hier wieder auffallend das feine Spiel des Lichtes auf den Gewändern der Zuschauer und in helldunkel auf Pauli Kopf und Gewand.

Auf dem rechten feststehenden Flügel:[1]

7. Petrus eine Tote erweckend. Unter den Zuschauern der Typ des blonden Jünglings. Im Hintergrunde die bekannte Choransicht der Kirche mit Apsis.

8. Petrus von Engeln zum Papste gekrönt. Petrus gleicht dem Typ im Halleschen Heiligtumsbuche (S. 104), die Engel vom Typ der Predellenengel des Artelshofener Altars (S. 76).

Der Kolorismus der Bilder hat durch die Restaurationen sehr gelitten. Erkennbar ist jedoch auch hier noch die hellfarbige, innerhalb der Konturen weiche Gesamthaltung.[2] Am besten erhalten haben sich die ursprünglichen Farben noch auf dem rechten Predellenflügel (Bilder in lichten 0,67 × 0,345 m

[1] Die Flügel sind jedenfalls bei der Restauration verwechselt worden.

[2] Auf Grund dieser wollte Kölitz, a. a. O., S. 71 die Bilder der «Schule» Hans von Kulmbachs zuschreiben.

groß) der außen das Bild 9. des Verkündigungsengels enthält, vom bewährten Trautschen Engelstyp mit dem blondgelockten Jünglingskopf, dem Dreiviertelprofil, der Braue, die in den Nasenkontur übergeht, den wulstigen Lippen, dem abgespreizten Zeigefinger, den bunten Flügeln und dem großzügigen Faltenwurf. Von der entsprechenden Maria auf der Außenseite des anderen Flügels, der nach Muck 1857 vollständig erneuert und vom Maler Engelhard bemalt wurde, ist noch ein Rest des Originals in einem Gewandzipfel vor dem Fuß des Engels übrig geblieben. [1]

Auf der Innenseite des Flügels ist Bamberger portraitiert im Mönchsgewand, das Gebetbuch in Händen, den Stab im rechten Arm. Das dankbare Modell des Abtkopfes ist gut charakterisiert. Das größere Format gegenüber den kleineren Bildern der anderen Altäre erlaubte jeder Falte des vielgefurchten Antlitzes nachzugehen. Den Hauptportraitzug gibt das linke durch Augenlidlähmung halb geschlossene Auge. Dabei verleugnen sich die spezifisch Trautschen Züge in der Behandlung des Augapfels und der scharfen Zusammenziehung von Braue und Nasenkontur nicht.

Heilsbronn, Portrait Bambergers.

Traut hat den kunstsinnigen Abt [2] noch einmal in einem selbständigen Bilde (0,56 × 0,43 m groß) gemalt. Das Portrait ist noch in Heilsbronn erhalten: Es stammt aus der Abtwohnung und ist jetzt an der Wand des Südseitenschiffes aufgehängt. Alle Geschichtsschreiber Heilsbronns und ihre Abschreiber, die alle, wie es scheint, geradezu mit Blindheit geschlagen gewesen sind, erklären das Bild für ein Portrait des Abtes Schopper, der von 1529—1540 regierte. Dabei überzeugt ein Blick beim Vergleich mit den drei beglaubigten Bambergerportraits von der

[1] Dieser Rest beweist — was jedem Kundigen aus dem Engel allein schon klar war — daß Maria auf dem andern Flügel dargestellt war. Muck (I, S. 227) der auch den Gewandrest übersah, wagt das nur zu vermuten. Wahrscheinlich falsch ist aber seine Vermutung, daß auf der Innenseite des andern Flügels der Wunderbrunnen dargestellt gewesen sei. Dagegen spricht die Größe des Formats. Wahrscheinlich hielt sich der Erneuerer ebenso wie bei der Maria an den zum mindesten durch Tradition überlieferten älteren Vorwurf.

[2] Bamberger ließ während seiner Abtzeit nicht weniger als zwölf Altäre zum teil neu errichten, zum teil neu fassen und mit Gemälden versehen.

Identität des Dargestellten. Jeder Zug, jede Falte, Stellung, Ausdruck alles stimmt überein.

Bei näherem Zusehen findet man auch das «Dokument», auf dem jene Annahme beruht; unter dem heutigen Aufhängungsort des Bildes ist eine Messingplatte, die vom Grabstein Schoppers herrührt, mit seiner Grabschrift eingemauert; dieses ganz zufällige Zusammentreffen genügte, allen die Augen zu schließen, so daß Stillfried es sogar fertig brachte außer der falschen Angabe über das Portrait die Medaille Schoppers zu publizieren (a. a. O., Tafel I) ohne die geradezu handgreifliche Unähnlichkeit mit dem Bilde zu erkennen.[1] Leider ist auch dies Bild, obwohl im ganzen gut erhalten, nicht vollständig intakt geblieben. Die Lasuren sind stellenweise abgerieben, die den Abtstab fassende Hand und dieser selbst sind übermalt. Trauts Urheberschaft beweist die graublaue, gleich der auf dem Artelshofener Altar und der Nürnberger Taufe behandelte Landschaft, die Zeichnung der Augen, des Ohres, der Finger der linken Hand mit den kurzgeschnittenen Nägeln, die Gleichheit der Pinselführung mit dem Portrait auf dem Peter-Pauls-Altar, ganz besonders aber die Aehnlichkeit in der allgemeinen Portraitauffassung, sowie in der Technik mit dem gleich unten zu behandelnden bezeichneten Portrait von Trauts Hand. Eine urkundliche Notiz, die sich mit Sicherheit auf dieses Bild Bambergers beziehen ließe, fand ich nicht. Sollte sich ein merkwürdig kurzer Eintrag Bambergers aus dem Jahre 1515 «pro pictoriolo 10 fl.» sich auf dieses Bild beziehen, so würde das eines pikanten Reizes nicht entbehren.[2]

Nürnberg, Behaimportrait

Das Portrait war für Trauts fleißige nüchtern sachliche Art der Zeichnung und seine Gewandheit im Koloristischen vielleicht ein Gebiet, auf dem er bei starker Beschäftigung be-

---

[1] Leider gelten auch heute noch vielfach sogenannte «Urkunden», die sich oft so, wie es gerade gewünscht wird, interpretieren lassen, mehr als der stilkritische Augenschein.

[2] Muck in Beiträge zur Geschichte von Kloster Heilsbronn 1853 S. 151 und a. a. O., III, S. 266 knüpft im Anschluß an die falsche Benennung eine Geschichte von Schopper und seinem Lieblingshündchen Paris an das Bild. Das Hündlein auf dem Buch ist das Attribut des hl. Bernhard; es liegt für jene Zeit nichts anstößiges darin, daß Bamberger sich so als Heiliger portraitieren ließ; vergl. die Portraits der Paumgartner auf Dürers Altar in der Pinakothek als heiliger Georg und Eustachius.

deutendes hätte leisten können. Ein Beispiel dafür, in dem sich sein Können zu nicht bloß für ihn ungewöhnlicher Höhe erhebt, ist ein mit dem Monogramm bezeichnetes Portrait aus dem Besitz der Familie Behaim, das zuerst 1893 in der Ausstellung von Werken aus Nürnberger Privatbesitz, die anläßlich des ersten kunsthistorischen Kongresses im germ. Museum veranstaltet wurde, weiteren Kreisen zu Gesicht kam.[1] (Größe der aus dem Rahmen genommenen Tafel 0,558 m Höhe, 0,440 m Breite [etwas geworfen].)

Die Person des Dargestellten — wohl ein Mitglied der Familie Behaim — ist mit Sicherheit nicht zu ermitteln. Es ist das Hüftbild eines Mannes ungefähr im Alter von 35—40 Jahren vor einem grünen im Lichte weiß gehöhten Vorhang, neben dem sich links der Ausblick in die Landschaft öffnet. Der leise nach links gewendete mit einem flachen schwarzen Barett, unter dem ein paar Strähnen dunkelbraunen Haares hervorquellen, bedeckte Kopf ist portraitmäßig sicher und scharf, und dabei echt Trautisch gegeben. Die Brauen sind schmal gezogen, die rechte verläuft sanft in den Schattenrand der scharf gebogenen Nase. Die Iris der kleinen Augen ist hellbräunlich, Pupille und Reflexfleck heben sich scharf heraus. Die mageren Wangen umgibt ein hellbrauner Randbart. Das Inkarnat ist rötlich bräunlich in weich vertriebenen violettbläulichen Schatten und einzelnen graubläulichen Schattenstrichen modelliert. Die auf der bräunlichen Tischplatte aufliegenden Hände halten ein Paternoster mit blauen Kugeln; auf dem Zeigefinger der Linken sitzt ein Siegelring mit rotem Stein. Eine graubraune mit schwarzen Streifen verzierte Schaube mit schwarzbraunen in einzelnen grauen Haarlichtern aufgehöhten Pelzkragen legt sich über den größten Teil des Gewandes, von dem nur die hellgrauen grünlichgrau schattierten Schlitzärmel mit rotem Futter sichtbar werden. Den Hals bedeckt ein goldgestickter Hemdvorstoß. In zartblaugrauen Tönen ist wieder

[1] Katalog der Ausstellung von Kunstaltertümern aus Nürnberger Privatbesitz im germ. Museum 1893, S. 6 f. Das Bild ist 1906 auf der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg (Teil der Jubiläumslandesausstellung Nürnberg 1906) wieder gezeigt und im Schulzschen Katalog unter Nr. 201 reproduziert worden.

die Landschaft gehalten, die durch einen auf dunklem Rasen im Mittelgrunde hervorwachsenden Baum zurückgeschoben wird. In einem See ein Weiherhäuschen auf einer Insel mit blauen Bäumen, davor miniaturhaft fein ausgeführt ein badender, weiblicher Akt. Am rückwärtigen Ufer wieder der blaue Kegelberg mit einer befestigten Stadt zu Füßen, am Himmel die duftig weich vertriebenen Wolken vom Baumeisteraltar (S. 84) und der Taufe (S. 88).

Die malerische Komposition des Bildes in Flächen und Flecken, dazu die Farbenstimmung ist außerordentlich fein. Auf den ruhigen Gründen des Vorhanges, des Pelzkragens, der Schaube heben sich die pikanten Flecke des Gesichtes, des Hemdvorstoßes, der Aermel, schließlich die helllichte Landschaft so effektvoll heraus, daß ich nicht anstehe, das Bild in dieser Richtung den besten Portraitwerken der Zeit an die Seite zu stellen.

Holzschnitt, Augustin und das Kind.

Dem Jahre 1518 entstammt ein Einzelholzschnitt Trauts, der heilige Augustin und das Kind.[1] (Größe innerhalb der Randlinie 290×206 mm.) «Als Augustin über die Dreieinigkeit nachgrübelnd sich erging, traf er vom Ufer der See ein Kindlein, welches das Wasser mit einem Löffel ausschöpfen wollte. Als Augustin das Kind auf das Vergebliche seines Beginnens aufmerksam machte, entgegnete es: «Nicht hoffnungsloser, als Dein Bemühen, ein so gewaltiges Wunder zu begreifen» und verschwand. Der Heilige und ein Klosterbruder kommen von rechts im Mönchsgewand, Bücher unter dem Arm; Trautsche durch die Nasen variierte Rundkopftypen. Das Kind in überraschend gut gezeichnetem Akt in kompliziertem Kontrapost mit starken Verkürzungen und Ueberschneidungen; Trautisch der abgespreizte große Zeh. Zwischen den Personen Augustins Zeichen, das von einem Pfeil durchbohrte Herz. Im Mittelgrunde links eine Klosteranlage, an deren Tor ein Mönch steht. Darin die bekannte Kapelle mit Apsis. Rechts

[1] Abdrücke sah ich in Nürnberg, München und Gotha, aber nur spätere; ein früher (vergl. Dodgson Katalog S. 523 Nr. 19) scheint nicht bekannt zu sein. Passavant III, 203, 245; Nagler Monogrammisten III, 243, 25. Reproduktion in Hirth und Muther Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten München 1893. Taf. 60. Erkannt wurde Trauts Hand in dem Schnitte zuerst durch Schmidt, Repertorium 12, S. 302.

in der Ferne eine Burg auf steilem Berg, dahinter der Kegelberg mit einer Stadt zu Füßen. Typische Gras- und Pflanzenzeichnung, gut wiedergegebener Baumschlag. Am Himmel wieder die horizontal schraffierten Haufenwolken, in denen die heilige Dreieinigkeit erscheint. Das Blatt reicht nicht an den Holzschnitt von 1516 mit Christi Abschied von Maria heran; immerhin jedoch wirkt es erfreulich durch die kräftig sichere Zeichnung der vollrunden Figuren und der Landschaft, vor allem der Bäume, wenn auch die Linearperspektive der Bauten wie immer bei Traut, wo er selbständig ist, da ihm eben die konstruktive Kontrolle fehlte, zu wünschen übrig läßt.

Das letzte gemalte Werk Trauts, das er selbst noch vollendete, scheint ein Altar in Heilsbronn mit einer Anbetung der Könige und einer Beweinung Christi auf der Predella gewesen zu sein. Allerdings ist der Charakter der Bilder durch schlechte pietätlose Uebermalung gänzlich verändert worden, so daß man nur aus Einzelkriterien auf Wolf Trauts Urheberschaft schließen kann. Die Abrechnung des Abtes Wenk (1518—1529) aus dem Jahre 1519 über dieses Altarbild lautet, wenn der Eintrag, wie Muck[1] will, darauf zu beziehen ist: «Die Tafeln Gregorii zu malen 22 fl.» Thode,[2] der das obere Bild noch unübermalt sah, schrieb es dem Hanns Traut zu; das ist wenn die obige Annahme richtig, da Hanns Traut 1516 starb, chronologisch ausgeschlossen. Thode brachte es in Verbindung mit den Bildern auf der Rückseite des Hochaltars, an denen Wolf Traut stark beteiligt war; da er außerdem auch den Jungfrauenaltar Wolfs von 1513 Hanns zuschrieb, so dürfte in seinen Angaben wohl eine Stütze für die Zuschreibung des Bildes, wie es ursprünglich war, an Wolf Traut zu finden sein. Stilkritische Anhaltspunkte dafür sind: Vor allem das untrügliche Kriterium der Reste von blauen Schattenstrichen, die man auf den Fleischteilen bei genauerem Zusehen noch finden kann; sodann der Typ der Maria und des Kindes, die in etwas an den Artelshofener Altar erinnern, ebenso wie die Magdalena der Predella an die Jungfrauen von 1513 und der Johannes

---

[1] a. a. O., I, S. 244 und III, S. 252.
[2] Thode, Nürnberger Malerschule, S. 216.

an Wolf Trauts Typ des blondgelockten Jünglings; ferner die Portraitbehandlung des Stifters, die mit den Bambergerportraits zu vergleichen ist; endlich die unter der Uebermalung noch eben zu erratende Behandlung der Landschaft, besonders des Baumschlages.

Holzschnitte im Halleschen Heiligtumsbuch.

In die letzten Lebensjahre unseres Malers, etwa von 1518 bis 1520 fällt die Tätigkeit für sein umfangreichstes und wohl auch bekanntestes Werk: Die Illustrationen zum Halleschen Heiligtumsbuch.

Die Berufung zur Herstellung der Bilder dieses Buches beweist, ebenso wie die Teilnahme an der Herstellung an der Ehrenpforte und der Teurdankbilder für Kaiser Maximilian, daß Wolf Traut, so inferior er uns neben seinen großen Zeitgenossen Dürer und Grünewald erscheint, immerhin eine geschätzte Kraft war.

«Heiligtumsbücher», d. h. Reliquienverzeichnisse mit Abbildungen, sind damals in der Zeit gesteigerter Reliquienverehrung, die ja bekanntlich Luthers Zorn erweckte, öfter entstanden.[1] Das unmittelbare Vorbild für das unsrige gab das von Kranach illustrierte Wittenberger Heiligtumsbuch von 1509.[2]

Der Titel lautet: «VOrtzeichnus vnd || zceigung des hochlob || wirdigen heiligthumbs || der Stifftkirchen der heiligen || Sanct Moritz vnd Ma- || rien Magdalenen zu Halle» und der Colophon: «Gedruckt yn der löblichen stadt halle; Nach || Christi Vnsers hern geburt Funfft zehen hūdert || Vnnd Im Zcwenntzigestenn Jhare.»

Das Buch enthält 234 verschiedene Holzschnitte, von denen einer einmal, ein anderer zweimal wiederholt worden ist.[3]

---

[1] Vergl. darüber Redlich, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das neue Stift zu Halle 1520—1541. Mainz 1900, S. 239.

[3] Siehe über dieses Köstlin, Friedrich der Weise und die Schloßkirche zu Wittenberg 1892, S. 17. Schuchardt Lukas Kranach II, 255.

[3] Ich benutzte das Exemplar der Marienbibliothek in Halle (B) ferner zur Ergänzung die Einzelholzschnitte des Gothaer-Kupferstichkabinetts und die Hirthsche Nachbildung. Berechtigte Kritik an der Auswahl dieser Reproduktion (Liebhaberbibliothek alter Illustratoren in Faksimile-Reproduktionen 13. Bändchen Hallesches Heiligtumsbuch vom Jahre 1520. München 1889) üben Flechsig (Kranachstudien I, Leipzig 1900, S. 181) und Redlich (a. a. O., S. 240). Gerade in der Vollständigkeit der Wiedergabe des außerordentlich seltenen Buches (auch die beiden Exemplare der Halleschen Marienbibliothek sind jedes für sich unvollständig) hätte ein Hauptverdienst liegen können.

Als Urheber wurde von älteren Autoren eine Persönlichkeit angesehen und für diese bald auf Dürer[1] bald auf Kranach[2] geraten, bis Wiechmann-Kadow[3] in einem Nachtrag zu seinem Aufsatze den Namen Grünewald d. h. den heute Pseudo-Grünewald genannten vorschlug und so, für einen Teil der Bilder wenigstens, die Forschung auf den richtigen Weg führte. Wolf Trauts Monogramm auf den Petrusstatuetten des Buches (V. Gang Nr. 1) fand und bestimmte zuerst richtig Wilhelm Schmidt,[4] der auch erkannte, daß ein Teil der Illustrationen von anderer, Kranach verwandter Hand herrühre. Eingehender beschäftigte sich sodann Térey[5] mit dem Heiligtumsbuch, der den Versuch machte, die Bilder unter Wolf Traut und zwei anderen Künstlern A. und B. deren ersterer ein Gehilfe des Pseudo-Grünewald, der andere ein unbedeutender Formschneider gewesen sei, aufzuteilen. Flechsig[6] wies mit Recht diese Dreiteilung zurück und stellte fest, daß der andere an dem Buche tätig gewesene Künstler der sog. Pseudo-Grünewald, (oder wie er jetzt wohl richtiger genannt würde, der Pseudo-Kranach) selbst war. Flechsig stellte auch ein vollständiges Verzeichnis der Holzschnitte mit der jedesmaligen Zuweisung an Traut oder den Pseudo-Grünewald auf, in denen er die Téreys zum Teil berichtigte; ich schließe mich Flechsigs stilkritisch meist gut belegten Zuschreibungen an mit der folgenden Einschränkung: Sowohl Térey wie Flechsig haben nicht erkannt, daß an

---

[1] Dreyhaupt Beschreibung des zum ehemaligen Primat und Ertz-Stifft . . . . gehörigen Saalkreises I, Halle 1749, S. 816 ff. und 848 ff.

[2] Heller Leben und Werke Kranachs II. Aufl., S. 49, 195, 199. Schuchardt, L. Kranachs Leben und Werke 1851—71 (I, S. 155, II, S. 255) sprach sich dagegen aus.

[3] Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste I. (1855) S. 208.

[4] Repertorium 12. 1889. S. 300 ff. Das Monogramm hatte auf dem Einzelholzschnitt schon Brulliot, dictionnaire des monogrammes, 1832, I, Nr. 3160b gesehen und auch den Petrus als zu einer Folge von Aposteln und anderen Heiligen gehörig erkannt, die er aber auch nur als Einzelschnitte kannte. Heller, Geschichte der Holzschneidekunst, Bamberg 1823, S. 447 deutete ein von ihm abgebildetes ähnliches Zeichen richtig auf den (viel späteren) Wilhelm Traut, wogegen Brulliot, der nur Wolf Trauts Zeichen kennt, fälschlich kontroversiert.

[5] Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiligtumsbuch von 1520, Straßburg 1892, S. 85 ff.

[6] Kranachstudien I, Leipzig 1900, S. 180 ff. Ich zitiere ebenso wie Flechsig nach den Gängen und den Ordnungsnummern innerhalb dieser, dazu, wo sie vorhanden sind, die Seiten der Hirthschen Reproduktion.

einzelnen Schnitten beide Künstler beteiligt waren, indem jedenfalls nach Trauts Tode der Pseudo-Grünewald unvollständig hinterlassene Zeichnungen ergänzte oder überarbeitete. Darin liegt meistens die Ursache der verschiedenen Zuschreibung der beiden Forscher und auch die für das Schwanken Flechsigs gegenüber dem Blatte mit dem heiligen Wolfgang (VII. Gang, Nr. 2), der in der Anlage Trautischen, im Strich der Ausführung Pseudo-Grünewaldischen Charakter trägt. An dem Engel mit den Marterwerkzeugen Christi (Gang II, Nr. 4, Hirth S. 21) ist die Statuette selbst von Traut, der Sockel mit dem charakteristischen Ornament vom Pseudo-Grünewald. Ferner erscheinen mir als Ueberarbeitungen Trautscher Vorlagen seitens des Nachfolgers die folgenden Schnitte, bei denen Térey und Flechsig verschiedener Meinung sind. Gang VII, Nr. 10 Arm mit Knochenreliquien in der Hand einen Pfeil, ebenso Gang VI, Nr. 9 (Hirth S. 30), und Gang VI, Nr. 6 Arm mit gepanzerter Hand (Hirth S. 31); Gang VIII, Nr. 25 Kristallglas; Gang VIII, Nr. 12 links Pokal (Hirth S. 42), schließlich die beiden Wappen am Schlusse, das Halberstädter und das Brandenburger (Hirth S. 87 und 86). Auf der Innenseite des Titelblattes ist Dürers Kupferstich Kardinal Albrecht von Brandenburg, der sogenannte kleine Kardinal (B. 102) abgedruckt. Auf Dürers Empfehlung wird also wohl Traut mit der Anfertigung der Illustrationen beauftragt worden sein. Die Bilder sind nur ungefähre Wiedergaben der Originale, wie Térey (a. a. O. S. 23) und Redlich (a. a. O. S. 257) nachgewiesen haben. Dem entsprechend bieten sie — auch eine in höherem Grade schöpferische Natur wie Traut würde sich einer solchen Menge von Vorwürfen gegenüber wiederholt haben — eine fast vollständige Musterkarte von Reminiszenzen aus Trauts Werk. So kehren, um nur diese Beispiele zu nennen, in leichten Variationen wieder die Heilsbronner Jungfrauen auf den Schnitten Gang VIII, Nr. 17 (Hirth S. 52), Gang VIII, Nr. 7 und 8 (Hirth S. 38) und Gang VIII, Nr. 6 und 15 (Hirth S. 44 und 45; der rechte Heilige aus dem Passauer Missale Gang (S. 79) VII, Nr. 6 (Hirth S. 54); der mittlere St. Stephanus in der gleichnamigen Statuette (reproduziert bei Térey Tafel 4) und in dem hl. Laurentius Gang VI, Nr. 11 (Hirth S. 46). Die heilige Sippe vom Artelshofener Altar

auf Gang IX, Nr. 4 (Hirth S. 85); der heilige Georg der Erlanger Handzeichnung auf Gang VII, Nr. 8 (Hirth S. 62) und v. a. m. Auch alle charakteristischen Einzelheiten sind vertreten; so das Dreiviertelsprofil, die Modellierung durch kurze Querstrichel, Plattfüße, deren einer mit abgespreiztem Zeh, auf dem auferstehenden Christus Gang II, Nr. 12 (Hirth S. 19). Die Engelsgestalt des blondlockigen Jünglings auf dem «Särglein» Gang VII, Nr. 9 (Hirth S. 17), Gang VII, Nr. 8 (Hirth S. 62) auf Gang II, Nr. 4 (Hirth S. 21),[1] Gang II, Nr. 16 (Hirth S. 33), Gang II, Nr. 1 (Hirth S. 84), der abgespreizte Zeigefinger auf fast allen Statuetten, die Pflanzen- und Terrainzeichnung Gang VI, Nr. 12 (Hirth S. 36).

Trauts Können zeigt sich hier voll entwickelt, soweit sich sein bescheidenes, wenn auch fleißig ausgenütztes Talent entwickeln konnte. Die Apostel-Statuetten, deren eine den heiligen Petrus (Gang V, Nr. 1, Hirth S. 27) er wie schon erwähnt mit seinem Monogramm bezeichnet hat sind würdige großzügig gegebene gut charakterisierte Gestalten. Materialechten Ausdruck fand sein sauberer fester Strich, der das Metallische, Scharfkantige, Trockene vorzüglich wiedergibt auf den Blättern (Gang VII, Nr. 3 und Gang VIII, Nr. 36 Hirth S. 48 und 49), die silberne Reliquiare in Form eines Pelikan und eines Phönix darstellen.

Traut starb, wie schon erwähnt, über der Zeichnung der Bilder zum Halleschen Heiligtumsbuche im kräftigsten Mannesalter hinweg. Viel Besseres und Bedeutenderes als etwa den Artelshofener Altar und diese Illustrationen würde er, selbst wenn er länger gelebt hätte, bei der Natur seiner Begabung kaum geschaffen haben.

Er war ein Planet dessen Sonne Dürer war. Neues hat er nur in der farbigen Durchbildung seiner Gemälde geschaffen, manch Gutes und Eigenes aber auch in der Charakteristik der Gestalten seiner späteren Holzschnitte.

---

[1] Von der Lanze, die der Engel hält, gilt dasselbe, was Dodgson (Katalog S. 529) von der Lanze auf dem Holzschnitt Schmerzensmann und Schmerzensmutter bemerkt: Die Lanzenspitze ist ein Abbild der Mauritiuslanze, die einen Nagel des hl. Kreuzes enthielt und mit den Reichskleinodien zusammen in Trauts Zeit in Nürnberg aufbewahrt wurde. (Abb. in «Führer durch die Schatzkammer . . . . in der K. K. Hofburg zu Wien» 1900, S. 31.)

ANHANG.

I.

Zu Dodgsons Katalog der Holzschnitte Trauts und seinem Nachtrag habe ich die folgenden Ergänzungen zu geben:

1. Tractatus clarissimi philosophi et || medici Matheoli gerusini de memo || ria augēdag regulas et medicinas; 4°. (Johannes Schaur Augsburg. [Hain Nr. 10909. Proctor 1924.])

 1. Titelholzschnitt 121×91 mm groß. Astronomisches Diagramm aus konzentrischen Kreisen. Im mittelsten Kreise kleine Landschaft, im zweitäußersten die Bilder des Tierkreises. Oben darüber Gott Vater segnend, die Kreuzkugel haltend von zwei Engeln begleitet, deren einer die Hände ausbreitet, während der andere sie betend zusammenlegt. Hintergrund horizontal schraffiert, starke Randlinie oben und unten.

 2. Vier Initialen clair-obscur in Rankenwerk.

Stil der Locher-Illustrationen.

Figuren und Landschaft typisch.

Exemplar in der herzogl. Bibliothek zu Gotha (Mon. Typ. s. l. et a. 4°. no. 112).

2. Tractatus de efficacia aque benedicte: magistri Johannis de Turre cremata. Colophon: Impressum Nuernberge per Johannē Stůchs 4°. (Hain-Copinger 15743. Panzer annal. Typ. 11, 240. 377).

 1. Titelholzschnitt 112×96 mm groß. Ein Priester, den Weihwasserkesselwedel in den von Chorknaben dargebotenen Kessel tauchend. Rechts betende Menge, im Hintergrunde eine Kirche mit Türmen, ähnlich denen von St. Sebald in Nürnberg und großer Vorhalle; perspektivisch schlecht gezeichnet. Typisch Trautscher Baumschlag. Einfache starke Randlinie.

Dem Stil nach zwischen den Locher- und den Franziskus-illustrationen entstanden.

Exemplar auf der Gothaer herzogl. Bibliothek (Mon. typ. s. a. 4°. Nr. 1).

3. Ein wahrhafftige vnd gewisse ver || kündung von dem closter zu sant Marien der alten by || Trier gelegen / vnd von dem Rock marie vnd anderem hochwirdigem Heiligthum daselbst enthalten. 4°.

Titelholzschnitt 114×97 mm groß. Die auf den Nimben bezeichneten Heiligen Poetianus und Vitus, beide im Plattenpanzer mit dem Zweihänder umgürtet, halten einen in clairobscur gemusterten, von Sternenbordüre und Fransen umgebenen Vorhang, auf dem der heilige Rock Mariens hängt. Der Vorhang überschneidet die Madonna mit dem Kind auf dem Arm. Der hl. Veit mit dem Dreiviertelprofil ist dem hl. Mauritius auf dem Heilsbronner Altar aufs engste verwandt. Beide Heiligen mit den typischen Plattfüßen. Die Madonna eine Schwester der Heiligen vom Heilsbronner Ursulaaltar und der heiligen Barbara im germ. Museum. Charakteristisch ist auch die Horizontalschraffur des Himmels und die Zeichnung des Graswuchses. Einen terminus a quo für die Datierung des Buches gibt die Erwähnung (fol. 5 r.) des Besuches Maximilians I. 1512 in Trier.

Exemplar in der Gothaer herzogl. Bibliothek (Mon. typ. 4°. s. l. et. Nr. 76).

4. Ein kurtze vermerck- || ung der heyligen Stet des heyligen || landts. in vnd vmb Jerusalem || mit verzeychnung der merck- || lichsten ding in den selbi-gen geschehen. Auch || wie nahent vnnd || verrn ein Stat || von der an- || dern sey. (Muther I, S. 187, Nr. 1224, Panzer 879). Colophon: Gedrückt vnd volendet in der Kayserlichen Stat Nürnberg || durch Jobst Gutknecht / nach Christi vnsers lieben Herren || geburt / Tausend funffhundert vnd siebentzehn Jar / || Am zwayntzigsten tag des Mayen.

Titelrückseite Rosenkranz Trautscher Art (113×91 mm groß). In dem Kranz: Kruzifixus, darüber Gott Vater mit

der Taube, die Madonna und ein Engel, darunter drei Reihen Heilige. In den Zwickeln der Umrandung, oben links: Gregorsmesse, in der Mitte: Schweißtuch von Engeln gehalten, rechts Franziskus die Stigmata empfangend; unten: Fegefeuer mit Seelen, zu dem rechts und links Engel herniederschweben.

Exemplar in der Gothaer herzogl. Bibliothek (Mon. typ. 4⁰. Nr. 12).

5. Einzelblatt, Halberstädter Wappen, von zwei Greifen mit unten verschlungenen Schwänzen gehalten. Doppelte Randlinie Größe 237 × 167 mm. Berliner Kupferstichkabinett (Mappe 111 A 11. 464—10).

Typisch Trautsche Zeichnung: Vermeidung von Kreuzschraffur. Die Bühne schräg schraffiert, gleich der auf dem Holzschnitt des Passauer Missale. Nächste Verwandtschaft mit dem Scheurl- und Tucher-Wappen, besonders in den charakteristischen Weinlaubranken.

II.

In gewissen Einzelheiten und Eigenheiten an Trauts Bilder anklingend, aber doch dem ihm so nahe verwandten Kulmbach näher stehend und darum wohl eher als Schule Kulmbachs zu bezeichnen, sind die folgenden Bilder:

1. Die Gemälde des Hochaltars der Kapelle St. Rochus in Nürnberg. Jedes der acht Bilder der beiden beweglichen Flügel 0,78 × 0,82 m groß. Ausführlich beschrieben in «Stegmann, die Rochuskapelle zu Nürnberg», Münchener Dissertation 1885. Urkundliche Nachrichten im Imhoffschen Familienarchiv Nürnberg. Fasc. XXXIV, Nr. 1—13. Rechnungsabgabe: dem Mohler für die taffeln 57 fl. 4 *tt.* 6 *ℌ* (nicht wie Stegmann S. 36 infolge Verlesung angibt 97 fl.) dem bildschnitzer Vor St. Rochij St. Sebastiani und St. Martin zu schnitzen und der Salvator oben darauf 31. — Ebendort ferner alte Beschreibung der Bilder in einer Instruktion für den Imhofschen Hofmeister bei St. Rochus, wie er Freunden und anderen Personen die Sehenswürdigkeiten der Kapelle zu erklären habe.

Die Bilder stellen dar:

1	3
2	4

Bei geschlossenen Flügeln (siehe Schema) 1. St. Rochus vor dem Papste 2. St. Rochus und Gotthardus vor der Höhle, im Mittelgrunde predigt Rochus den Tieren, 3. Marter Sebastians, 4. heiliger Martin Bei offenen Flügeln (siehe Schema) 5 Geburt des hl. Rochus, 6. das Abendmahl des hl. Rochus im Gefängnis, 7. St. Rochus pestkrank an der Straße, 8. Aufbahrung und Begräbnis des hl. Rochus.

5		7
6		8

Ueber Anklänge an Dürer und H. Trauts Rochus-Altar, sowie die Bilder im allgemeinen siehe Stegmann S. 34 ff.

Trautisch ist an den Bildern das verschiedentlich vorkommende Dreiviertelsprofil, so besonders der Figuren auf der Marter Sebastians, dem Rochus vor der Höhle; ein Trautscher Typ (vergl. Artelshofener Altar) ist auch der Alte auf der Darreichung des Abendmahls an St. Rochus im Gefängnis; der Kegelberg findet sich auf der Darstellung der Aufbahrung von St. Rochus. Dieser und noch anderer bezeichnender Trautscher Charakteristika, besonders im Kolorit und Baumschlag wegen, möge mit allem Vorbehalt und darum nur an dieser Stelle die Vermutung gewagt werden, daß Traut den Altar, der das Datum 1521 trägt, selbst begonnen habe, dieser aber dann von einem Schüler im wesentlichen ausgeführt und vollendet worden sei. Anklänge in einzelnen Figuren finden sich auch in Kulmbachs Schreyeraltar (S. o. S. 7; vergl. Stegmann S. 36).

2. Eine Tafel datiert 1513 mit 15 Darstellungen aus dem Leben Mariä und Christi aus der Nürnberger Frauenkirche jetzt seit kurzem im Treppenhaus des germanischen Museums auf-

gehängt. (Gesamtgröße der Tafel 1,72 × 2,39 m, Einzelgröße 0,55 × 47 m.) Die Bilder stellen dar: 1. Verkündigung, 2. Geburt, 3. Abendmahl, 4. Fußwaschung, 5. Gethsemane, 6. Christus vor Annas, 7. Geißelung bez. 1513 an sand parthelmes abent, 8. Gregors Messe, 9. Dornenkrönung, 10. Kreuztragung, 11. Kreuzigung, 12. Grablegung, 13. Auferstehung, 14. Himmelfahrt, 15. Pfingstfest.

1	2	3	4	5
6	7	8	9	10
11	12	13	14	15

In diesen Bildern sind die Anklänge an Traut nicht so stark, wie in dem vorhergehend behandelten. Am nächsten stehen sie den Bildern auf der Predella des Hochaltars und den Flügelbildern des Nebenaltars in St. Johannis in Nürnberg. (Diese von Schülerhand ausgeführt?) Verwandte Figuren treten auf der Verkündigung auf, auch in der Landschaft finden sich Anklänge. In vielem gehen sie, wohl größere Vorbilder kopierend, nicht unerheblich über Trauts Können hinaus.

III.

Merkwürdig starke Anklänge an Traut durch Verwendung für ihn speziell charakteristischer Einzelheiten enthält das folgende Bild der Bamberger städtischen Galerie, das aber in der Stimmung des Ganzen und dem Können, das sich darin zeigt, erheblich über Traut hinausgeht. Vielleicht hat es ein begabter Schüler von ihm gemalt.

Christi Abschied von Maria von 1518, Hauserscher Kat. 1900, Nr. 47, 1,45 m hoch, 1,02 m breit, hier dem Melchior Feselen zugeschrieben. Die Hauptfiguren sind durch dunklere Haltung betont, die Nebenfiguren heller gegeben. Trautisch die Zeichnung der Köpfe, der Plattfüße, der hell aufgesetzten Pflanzen, der Berg in der Landschaft die Bezeichnung mit dem Datum 1518 ohne Monogramm. Auffallend und Traut fremd ist

die Art, wie das Profil der charakteristisch häßlichen Maria auf eine dunkle Folie gesetzt ist, und der Baumschlag, der dem auf Kranachs Schleißheimer Kreuzigung von 1513 (Katalog Nr. 181) entspricht (Zusammenhang mit dem Donaustil) Stifterfamilie mit dem Wappen der Hirschvogel.

Erheblich lockerer erscheint mir der Zusammenhang mit Traut in dem folgenden Bilde, das von Stegmann (a. a. O. S. 37) mit dem Nürnberger Johannisaltar Trauts zusammengebracht wurde.

4. Christi Abschied von seiner Mutter (Katalog Nr. 161) 1,42 m hoch, 1 m breit. Auf grau und violett gestimmter Kolorismus; großzügig bewegte Figuren, schärfere Charakteristik. Im ganzen höher stehend als Traut.

IV.

Wolf Traut fälschlich zugeschriebene Gemälde.

Ueber eine Gruppe von Gemälden, die Stiassny (a. a. O.) und Rieffel Zeitschrift für bildende Kunst 1902 S. 210 Wolf Traut zuschreiben: Jakobus seine Attribute haltend im germanischen Museum, und die wilden Männer als Wappenhalter ebenda, siehe den Anhang zu Hanns Traut.

1. Altarblatt der Pfarrkirche in Aufhausen (zwischen Regensburg und Straubing). Madonna mit dem Kinde und Engeln unter der Halle. Von Bayersdorfer und Friedländer (Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg S. 131) Wolf Traut zugeschrieben, ist nicht von diesem, über den seine Qualität weit hinausgeht, sondern von Burgkmair, wie schon Riehl (in Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei) richtig vorschlug und mir der unmittelbar hintereinander vorgenommene Vergleich des Bildes mit Burgkmairs Johannes auf Patmos in der Pinakothek (Katalog Nr. 222) bestätigte. Es ist übrigens nicht «genau» wie Friedländer meint, nach Dürers Baseler Zeichnung von 1509 ausgeführt, sondern zeigt einige Aenderungen; so ist z. B. das Netzgewölbe der Dürerschen Zeichnung durch ein spätgotisch kompliziert geschlungenes Rippenwerk ersetzt. (Der Burgkmair der Pinakothek ist übrigens auf allen vier Seiten angestückt und der Hase nach Dürers Zeichnung dazu gemalt.)

2. Die Anbetung der Könige auf der Rückseite des Grünewaldschen Bildes «die Gründung der Kirche S. Maria Maggiore

in Rom durch Papst Liberius» in der städtischen Gemäldesammlung in Freiburg i. B. wollte Rieffel (Zeitschrift für bildende Kunst 1902 (S. 210) Wolf Traut geben. Mit ihm hat es außer einer geringfügigen Aehnlichkeit in der Darstellung des Pflanzenwuchses nichts zu tun, wie ein Blick auf die gänzlich anderen Profiltypen, die Architektur und das trockene harte Kolorit zeigt. Rieffel ist auch (laut brieflicher Mitteilung) in seiner Zuteilung neuerdings schwankend geworden. Ebensowenig wie mit Traut hat die Freiburger Rückseite etwas mit der Beweinung im Münchener Nationalmuseum zu tun, mit der Bock sie (a. a. O., S. 128) zusammen bringen will. Viel eher ließe sich eine Prüfung dieser Beweinung auf die Autorschaft des Malers H. D. hin anstellen, der die Bilder «der Erzengel Michael und der Bischof von Sipont» und «das Heer des Königs von Syrien durch den Propheten Elisa geblendet» in Schleißheim (Katalog Nr. 118 und 119) malte, in dem W. Schmidt (Repertorium 1890 S. 225) Hanns Dürer sieht.

Wolf Traut fälschlich zugeschriebene Zeichnungen.

Eine Gruppe von 4 Zeichnungen, die Rieffel, a. a. O., mit Wolf Traut in Verbindung bringen wollte, die aber ebenso wie die Benedikt-Zeichnungen an Qualität besonders im Strich Trauts Weise überlegen sind:

1. Der Schmerzensmann in Budapest (reproduziert bei Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen alter Meister Nr. 162). Bock, a. a. O., S. 156 will das Blatt Baldung geben.

2. Wappenhaltende Frau in Dresden (reproduziert in III, 8 der Wörmannschen Handzeichnungen-Publikation).

3. und 4. Maria mit dem Kinde und hl. Bartholomäus in Basel (reproduziert in Nr. 5 und 8 der Publikation Téreys die Handzeichnungen Hans Baldung Griens).

4. Freydals Abschied, Sammlung Liechtenstein, die Stegmann (Mitteilungen des germanischen Museums 1903 S. 181 Anm. 4) Wolf Traut zuweisen will klingt trotz einiger Verwandtschaft mit Traut bei weitem mehr an Kranach an (reproduziert in Schönbrunner-Meder Nr. 906).

TAFELN.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

I. Zu Hanns Traut.

1. Fenitzer, Schabkunstblatt, Portrait Hanns Trauts.
2. Erlangen, Universitätsbibliothek, Handzeichnung, St. Sebastian.
3. Nürnberg, Lorenzkirche, Rochusaltar, Flügelbilder.
4. München, Nationalmuseum, Geburt der Maria.
5. Schleißheim, Schutzmantelbild.
6. u. 7. Heilsbronn, Dreikönigsaltar, Bilder der Rückseite.
8. Nürnberg, St. Lorenz, heilige Sippe.
9. Nürnberg, German. Museum, Kreuzfindung.

II. Zu Wolf Traut.

10. Basel, Kupferstichkabinett, Handzeichnung, St. Sebald.
11. Karlsruhe, Galerie, Altarflügel.
12. u. 13. Holzschnitte aus der Bambergischen Halsgerichtsordnung.
14. Schleißheim, St. Sebald. Joachim und Anna.
15.—19. Nürnberg, Johanniskirche, Hochaltar.
20. Nürnberg, German. Museum, Barbara und Johannes Evangelista. Heilsbronn, Peter-Paulsaltar, Predellaflügel.
21. Heilsbronn, Ursulaaltar.
22. Nürnberg, Kunstgewerbeschule, Flügel zum vorigen.
23. München, Nationalmuseum, Artelshofener Altar, Teil des Mittelbildes.
24. London, Gebr. Colnaghi, die Kranzbinderin.
25. Heilsbronn, Mauritiusaltar.
26. Derselbe, Reliefs.
27. Nürnberg, German. Museum, Taufe Christi.
28. Holzschnitt aus dem Teurdank. Holzschnitt Augustin und das Kind. 1518.
29. Heilsbronn, Peter-Paulsaltar. (Linke Hälfte.)
30. Ebenda, Portrait des Abtes Bamberger.
31. Nürnberg. Behaimscher Familienbesitz, Portrait.

Die Aufnahmen für die Tafeln 1, 3, 8, 9, 15—19, 22, 25, 27, 29 machte Christoph Müller in Nürnberg, für 4, 5, 23 Teufel in München, für 6, 7, 21, 30 Herberth in Rotenburg o. d. T., für 11 Hardock in Karlsruhe, für 2, 10, 12, 13, 14, 20, 28 der Verfasser. Die Clichés für 26 und 31 aus dem Katalog der Nürnberger historischen Ausstellung 1906 wurden mir durch freundliche Vermittlung des Konservators Dr. Schulz vom Nürnberger Stadtmagistrat zum Abdruck überlassen.



G. FENITZER, SCHABKUNSTBLATT.
I, S. 10.





ERLANGEN, UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK, HANDZEICHNUNG ST. SEBASTIAN.
I, S. 11.





NÜRNBERG, LORENZKIRCHE, ROCHUSALTAR.

I, S. 21.



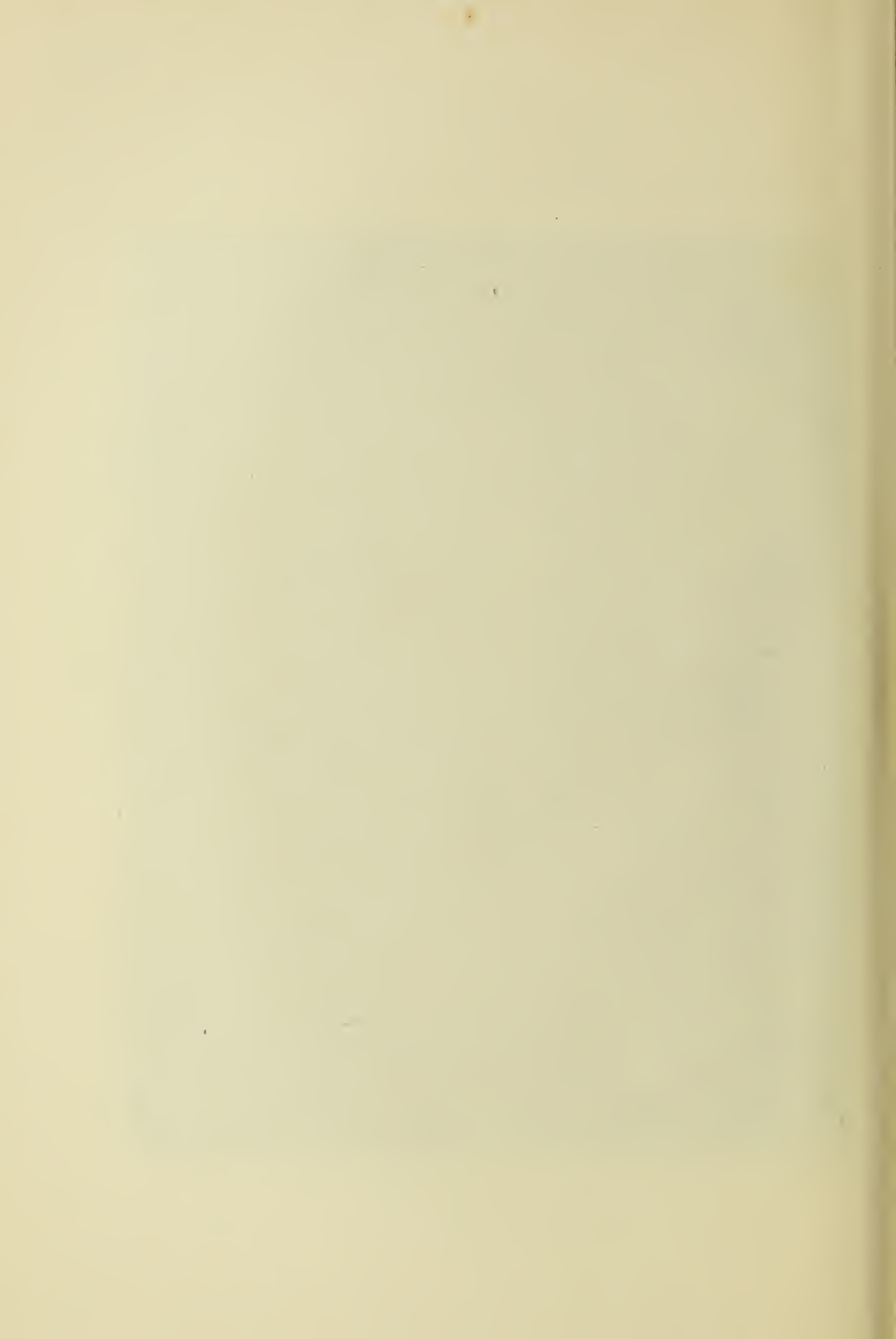


MÜNCHEN, NATIONALMUSEUM, GEBURT DER MARIA.
I, S. 22.



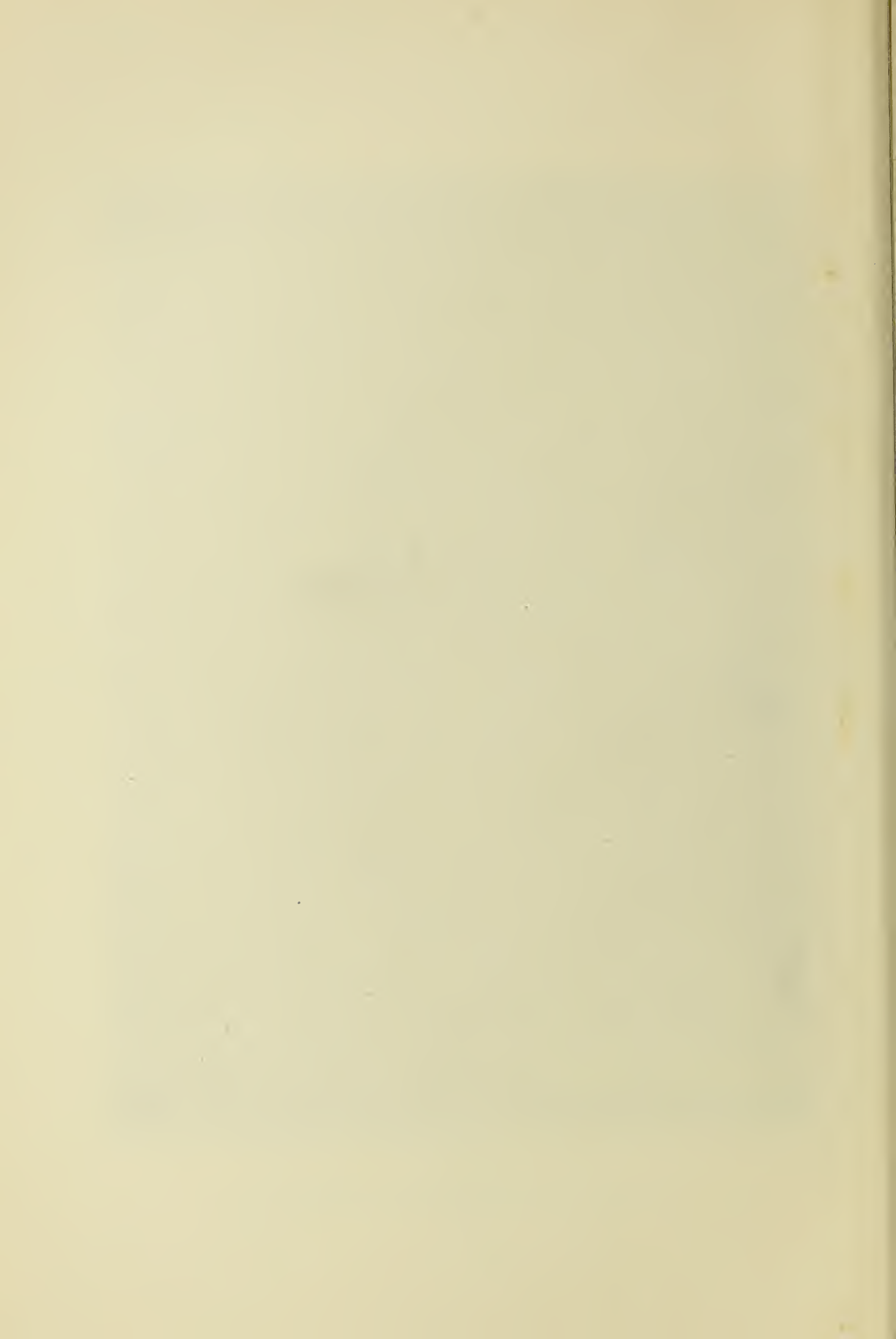


SCHLEISSHEIM, MANTELBILD
I, S. 25.





HEILSBRONN, DREIKÖNIGSALTAR, RÜCKSEITE.
I, S. 31.





HEILSBRONN, DREIKÖNIGSALTAR, RÜCKSEITE.
I, S. 32.





NÜRNBERG, LORENZKIRCHE, LÖFFELHOLZEPITAPH.
I, S. 33.





NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM, KREUZFINDUNG (VOR DER LETZTEN RESTAURATION).

I, S. 34.

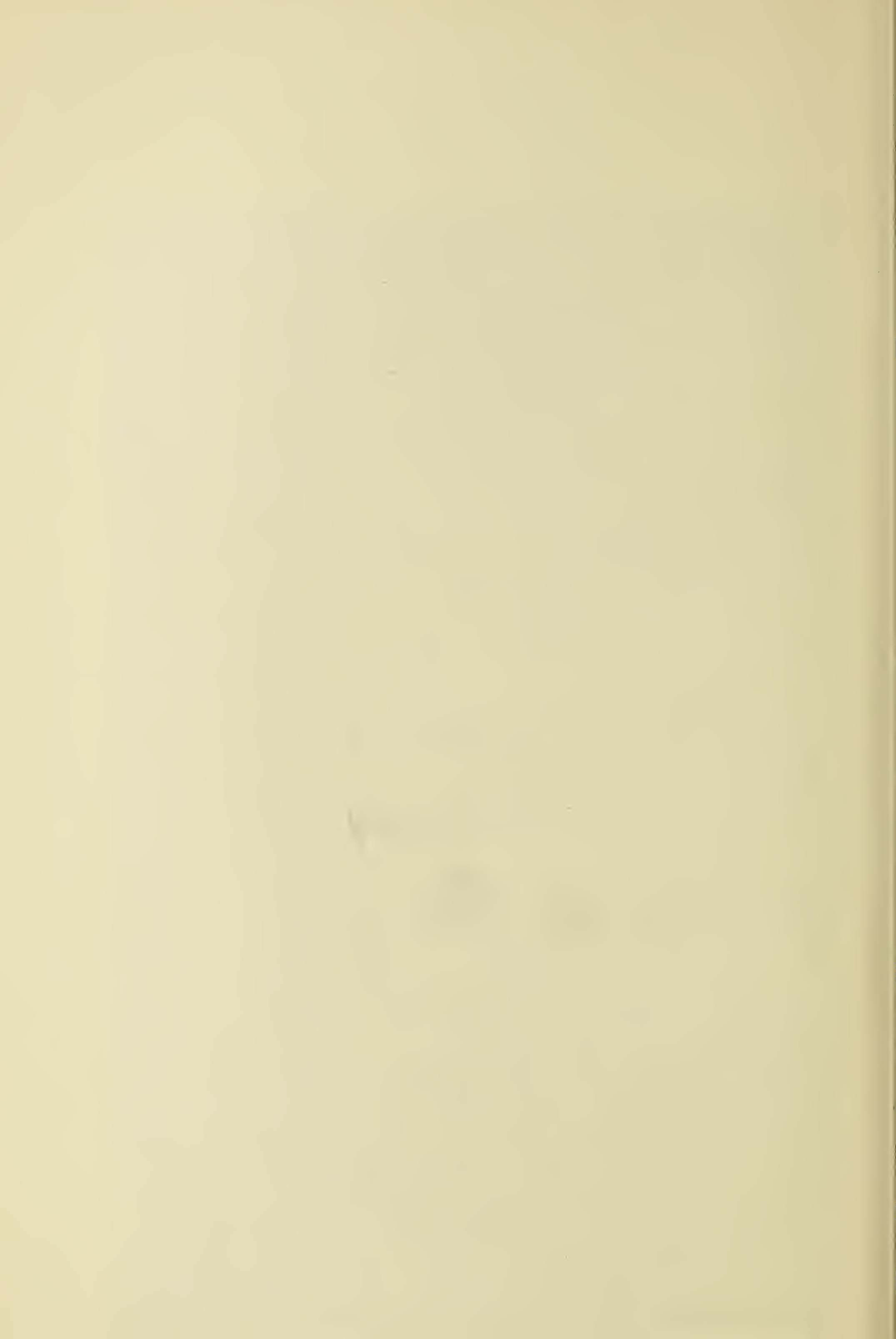




BASEL, KUPFERSTICHKABINETT, HANDZEICHNUNG.
II, S. 12.



KARLSRUHE, GALERIE, ALTARFLÜGEL.
II, S. 16.

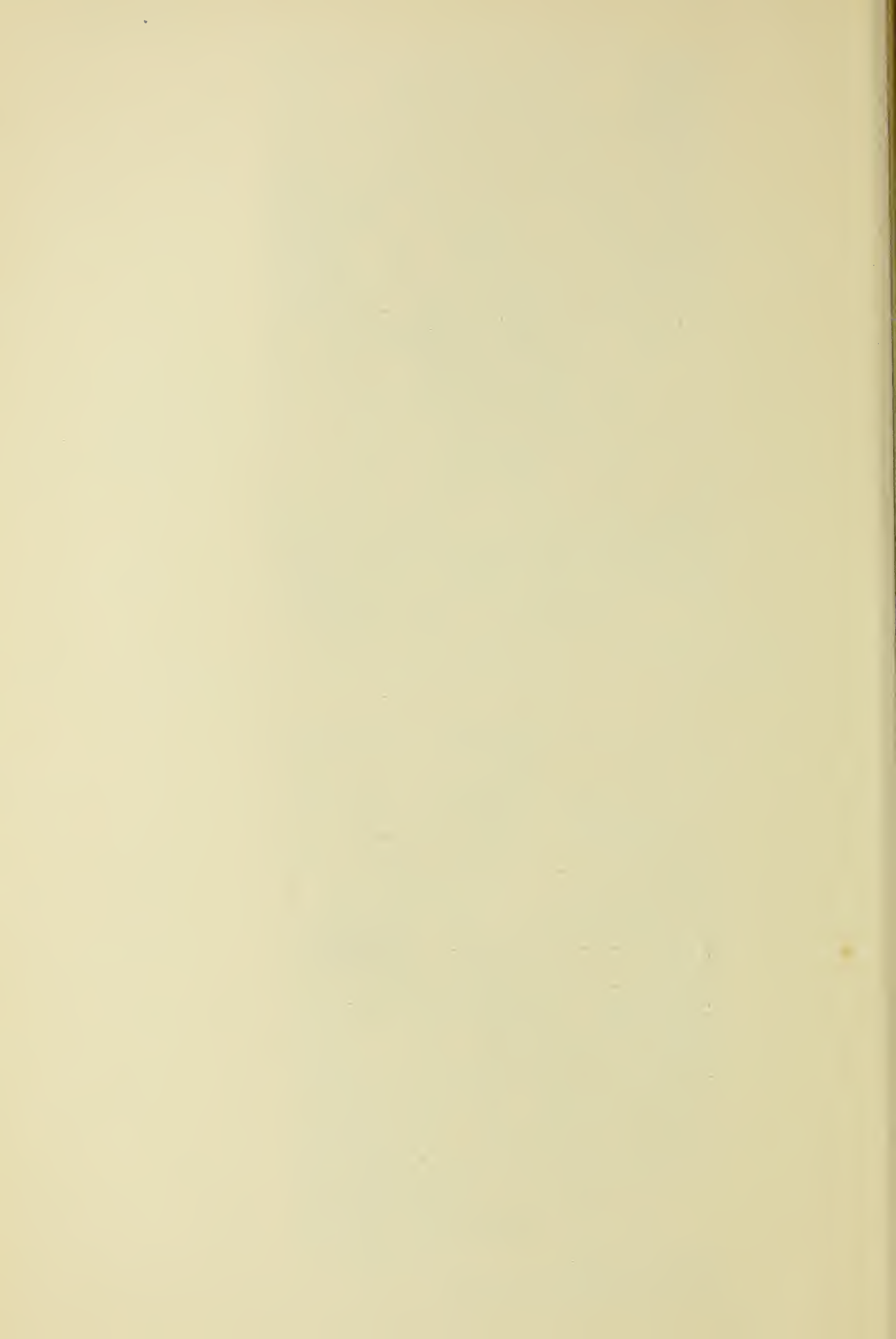




BAMBERGISCHE HALSGERICHTSORDNUNG FOL. 3. JÜNGSTES GERICHT.
(Katzheisner?) — II, S. 31.



BAMBERGISCHE HALSGERICHTSORDNUNG FOL. 34 r. — II, S. 33.

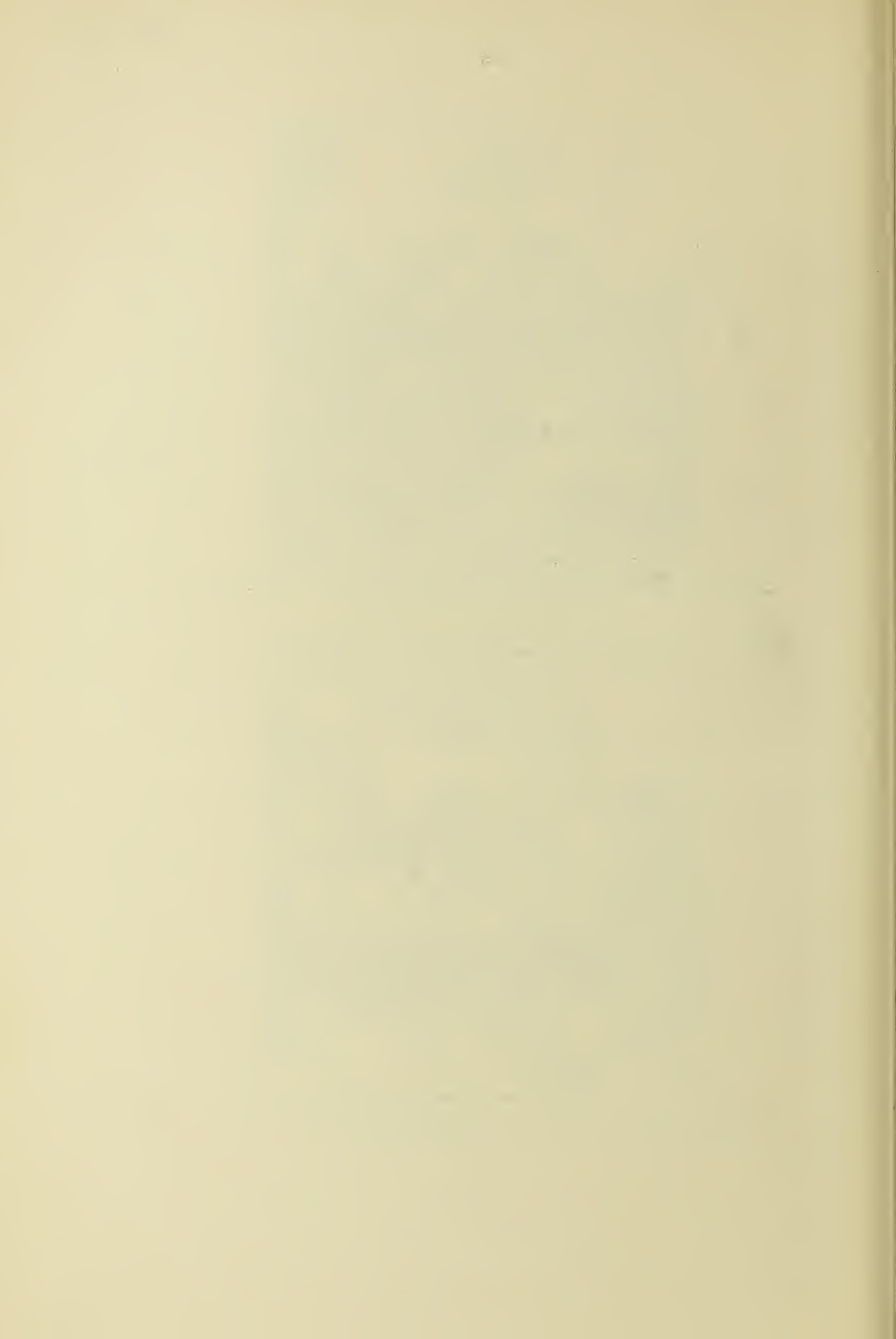




BAMBERGISCHE HALSGERICHTSORDNUNG FOL. 35 v. — II, S. 31 u. 33.



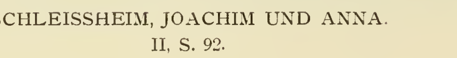
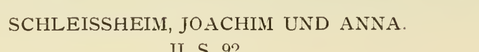
BAMBERGISCHE HALSGERICHTSORDNUNG FOL. 73. r. — II, S. 34.





SCHLEISSHEIM, ST. SEBALD.
II, S. 42.



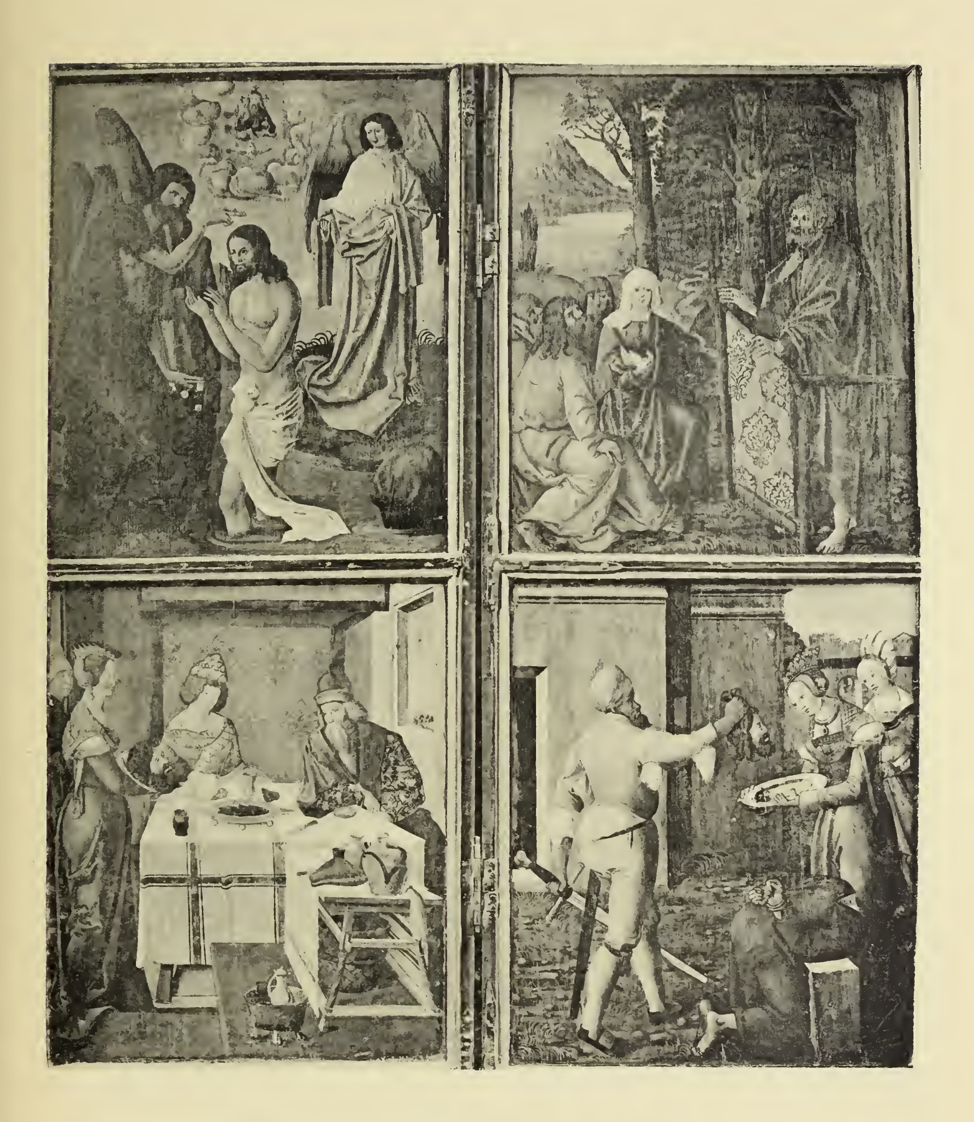
SCHLEISSHEIM, JOACHIM UND ANNA.
II, S. 92.





NÜRNBERG, JOHANNISKIRCHE, HOCHALTAR.
II, S. 46.





NÜRNBERG, JOHANNISKIRCHE, HOCHALTAR.
II, S. 49.





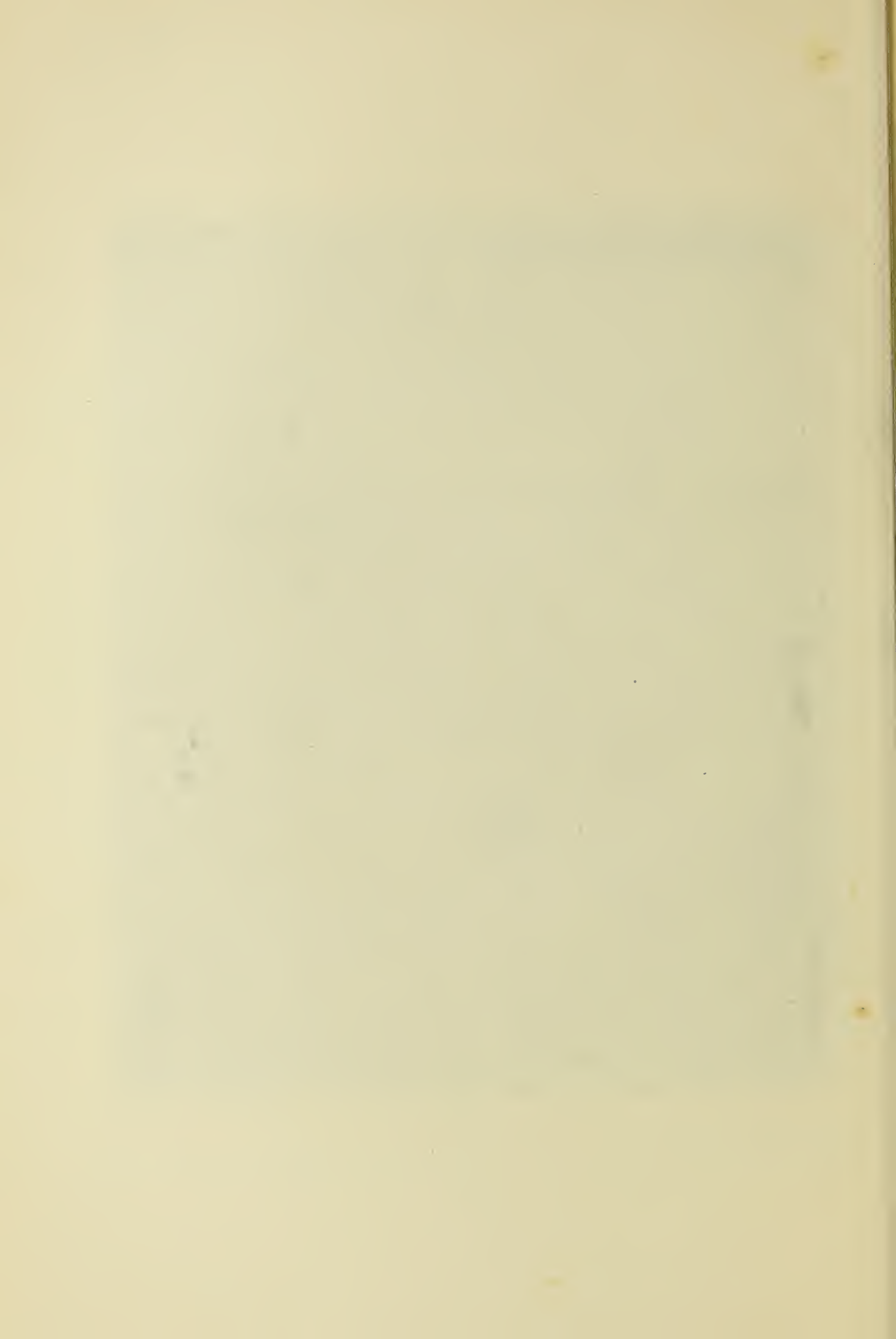
NÜRNBERG, JOHANNISKIRCHE, HOCHALTAR.
II, S. 50.





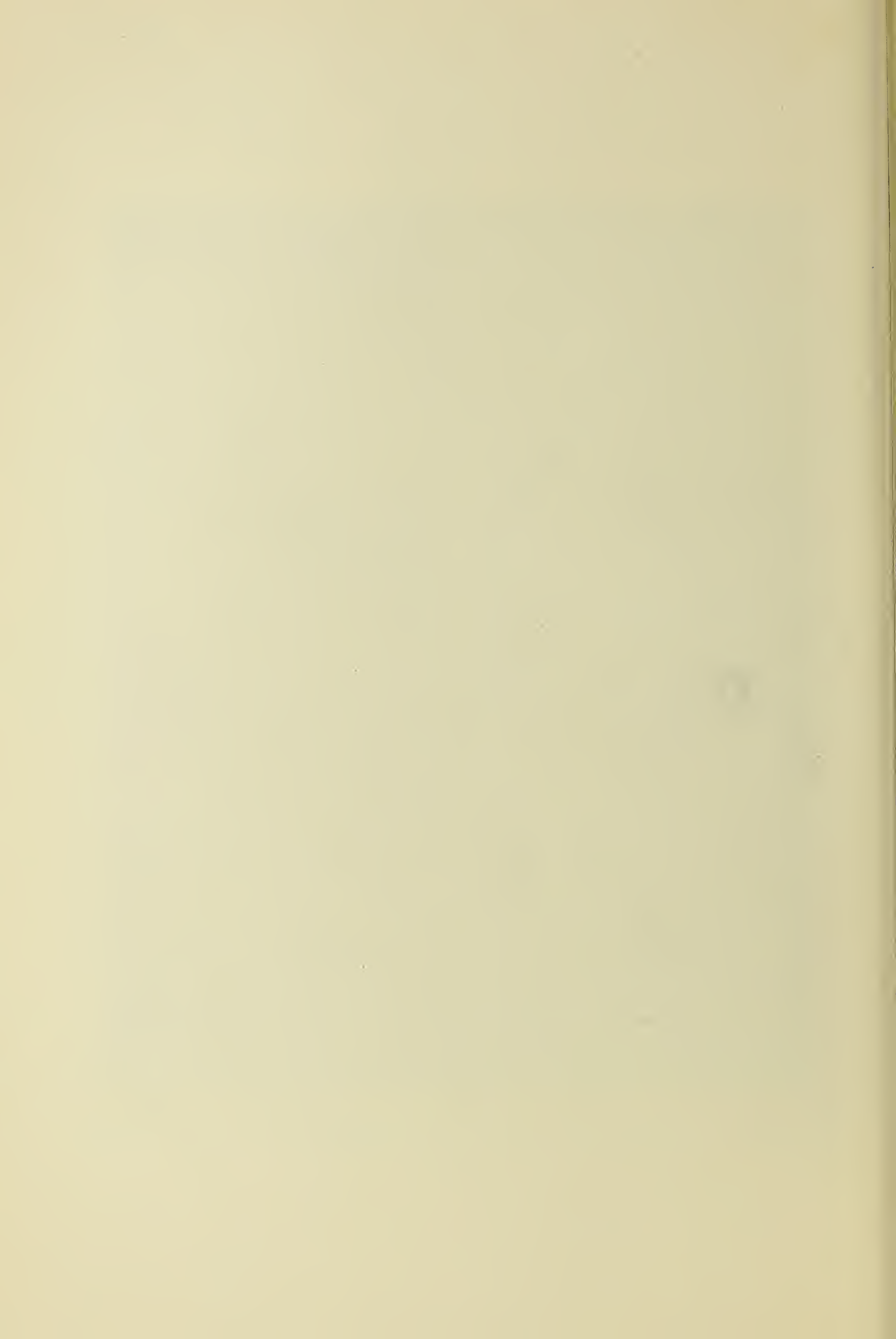
NÜRNBERG, JOHANNISKIRCHE, HOCHALTAR, ST. LAURENTIUS & ST. JOHANNES BAPT.

II, S. 52.





NÜRNBERG, JOHANNISKIRCHE, HOCHALTAR. ST. JOHANNES EV. UND ST. SEBALDUS.
II, S. 52.





Oben: NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM, BARBARA UND JOHANNES EV. — II, S. 61.

Unten: HEILSBRONN, PETER - PAULS - ALTAR, PREDELLAFLÜGEL. — II, S. 99.





HEILSBRONN, ALTAR DER 11000 JUNGFRAUEN.
II, S. 63.



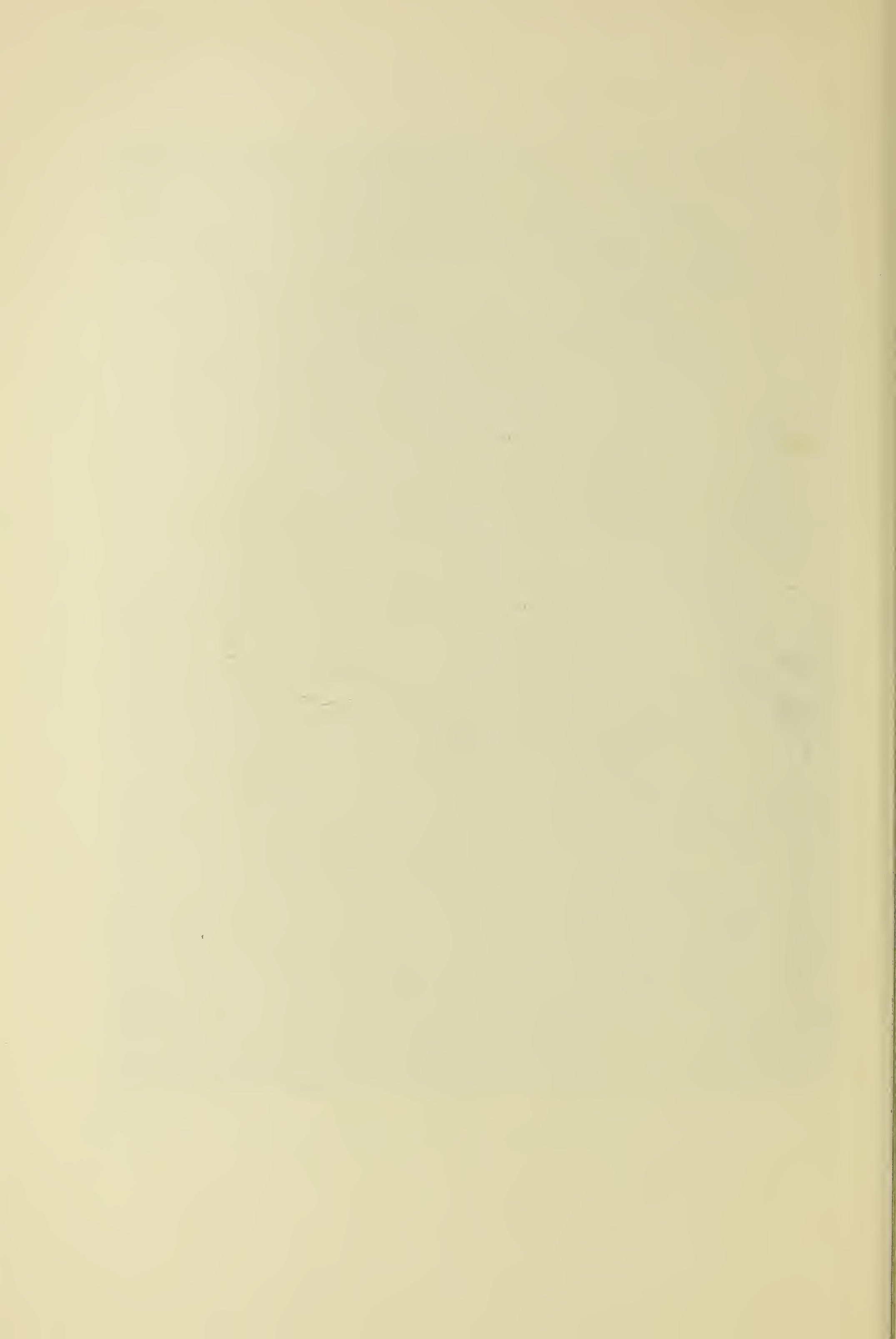


NÜRNBERG, KUNSTGEWERBESCHULE, FLÜGEL DES HEILSBRONNER JUNGFRAUENALTARS.
II, S. 65.



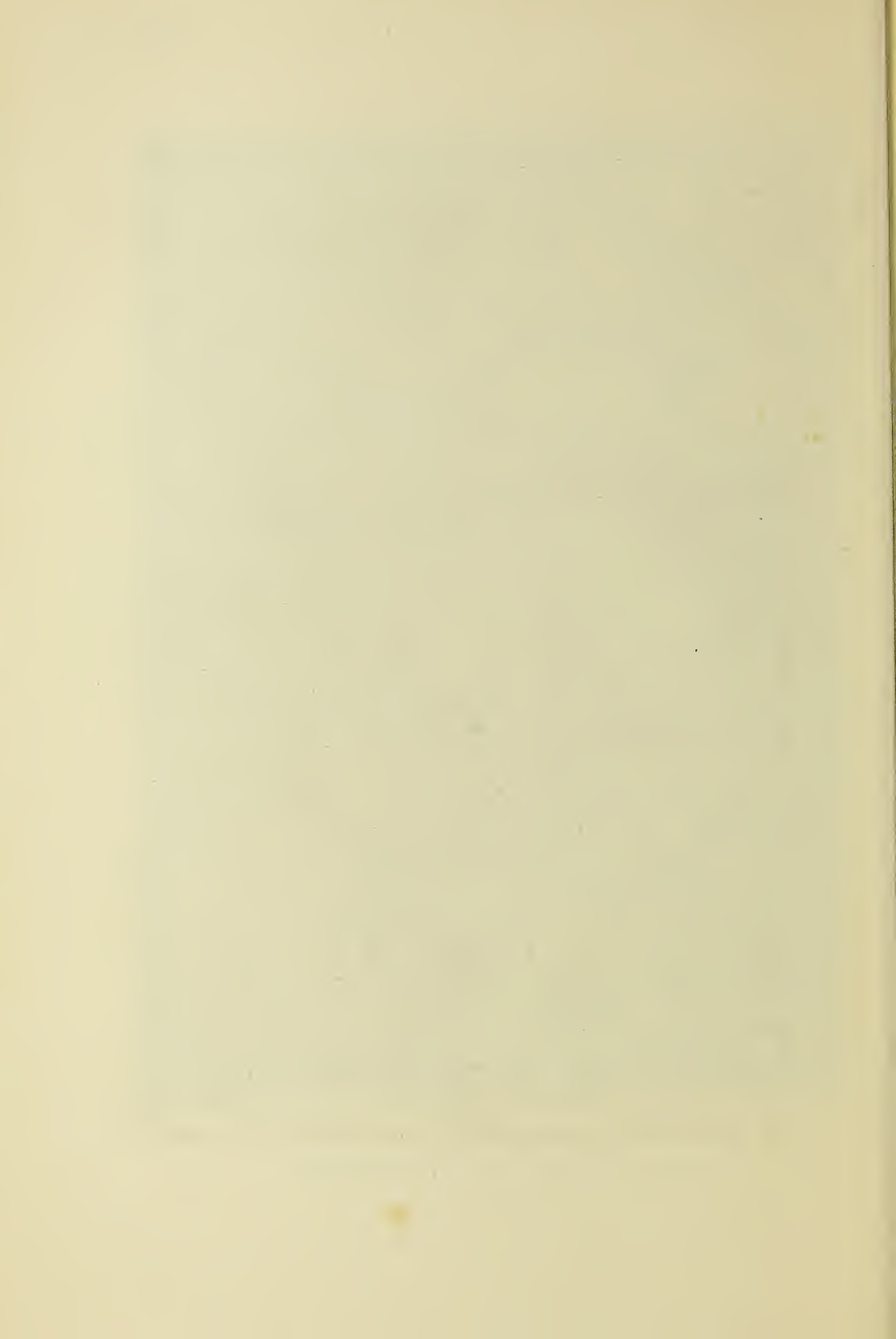


MÜNSTER, NATIONALMUSEUM, ARTELSHOFENER ALTAR, TEIL DES MITTELBILDES.
II, S. 72.





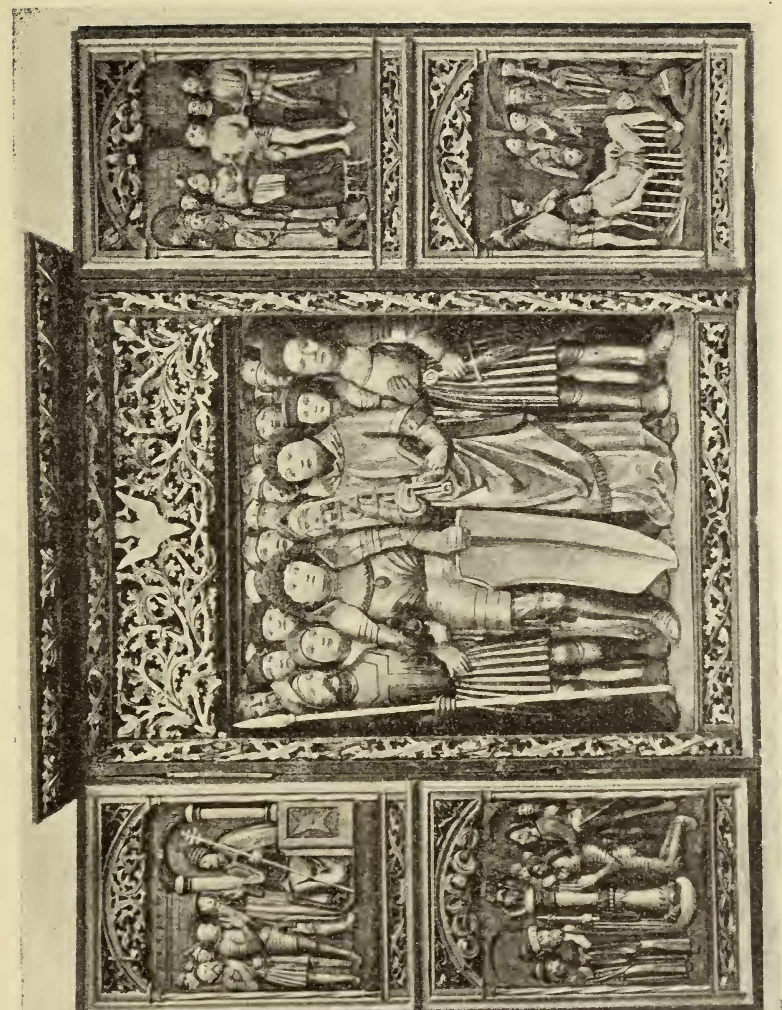
LONDON, GEBR. COLNAGHI, DIE KRANZBINDERIN.
II, S. 78.





HEILSBRONN, MAURITIUSALTAR.
II. S. 84.





L. Kriegbaum Nürnberg

HEILSBRONN, MAURITIUSALTAR, RELIEFS (W. TRAUT?).





NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM, TAUFE CHRISTI.
II, S. 88.

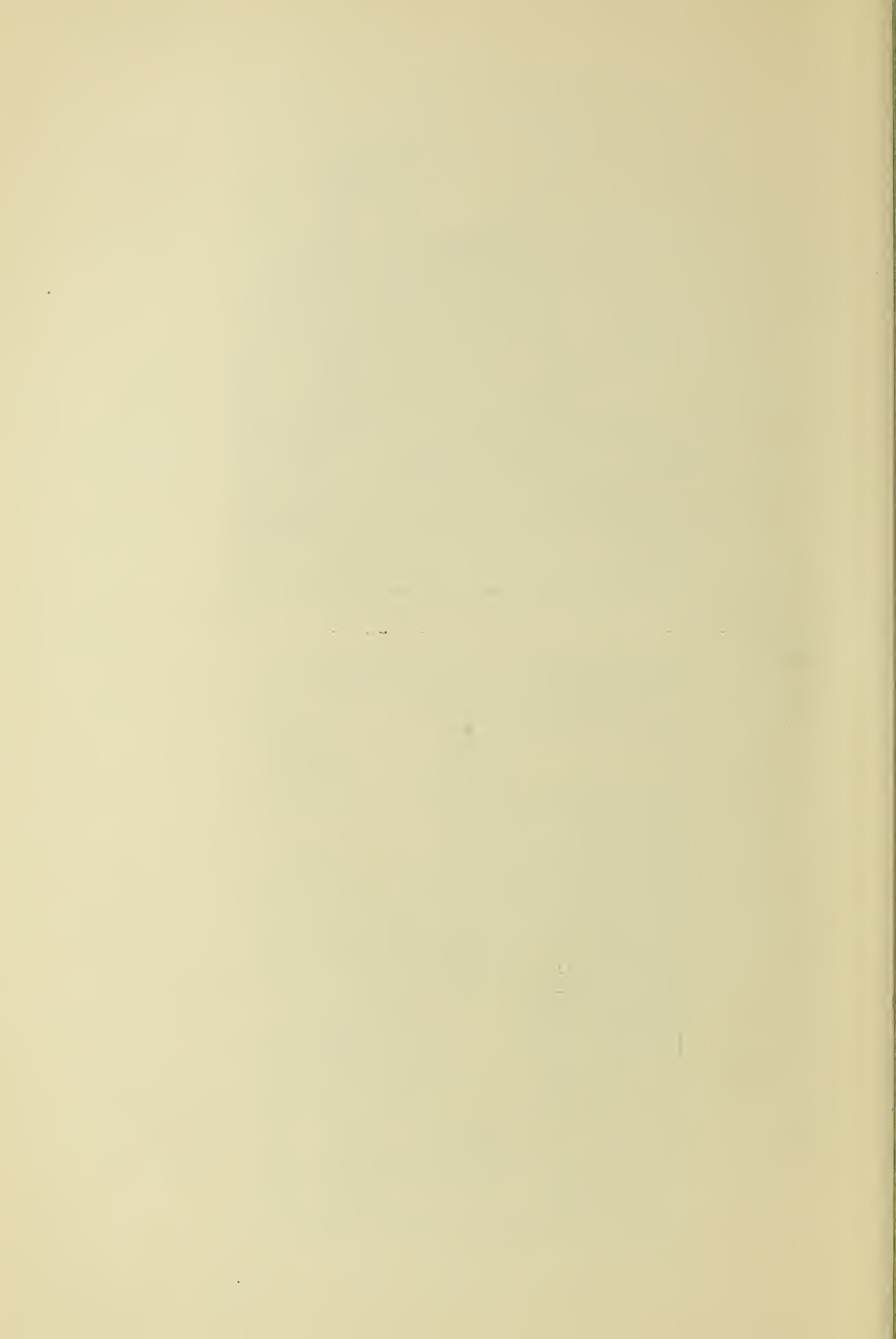


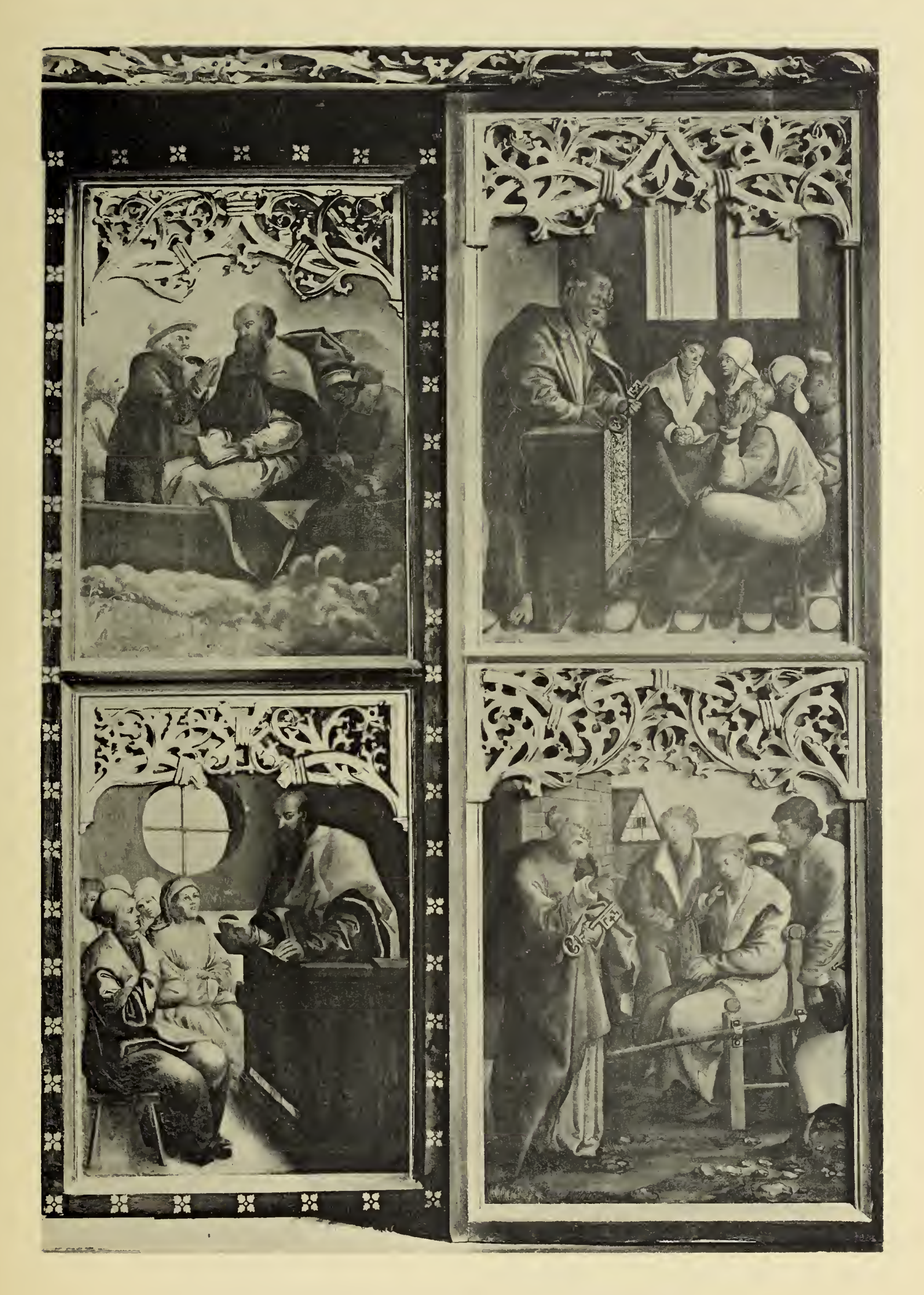


HOLZSCHNITT AUS DEM TEURDANK, BLATT 40. — II, S. 94.

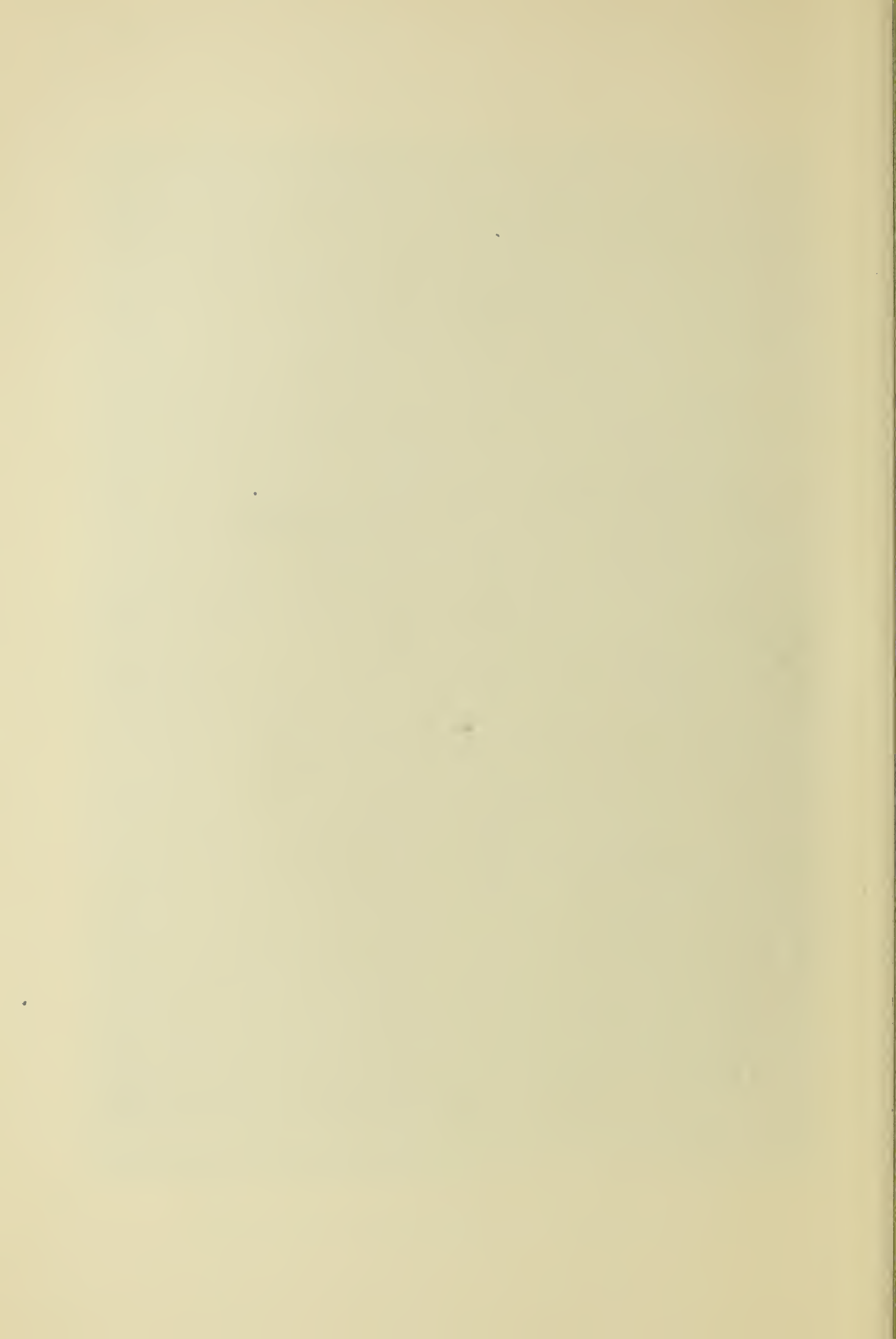


HOLZSCHNITT, AUGUSTIN UND DAS KIND. — II, S. 102.





HEILSBRONN, PETER-PAULS-ALTAR. (LINKE HÄLFTE).
II, S. 97.





HEILSBRONN, BILDNIS DES ABTES BAMBERGER.
II, S. 99.





NÜRNBERG, BEHAIMSCHER FAMILIENBESITZ. — II, S. 100.

(Aus dem Katalog der Nürnberger histor. Ausstellung. 1906).

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50
28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —
29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —
30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —
31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —
34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35 **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —
36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —
38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —
39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —
40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —
41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —
42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —
43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 4. —
45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20 —
46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —
47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8 —
48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —
50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —
51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —
52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —
53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —
55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50
56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —
57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50
58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —
59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —
60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —
61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —
62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50
63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —
64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —
65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —
66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —
67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —
68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —
70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50
71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —
72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —
73. **Bogner, H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 3. —
74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastians Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen. 2. —
75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —
76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —
77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —
78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 8. —
79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 30 Tafeln.

Unter der Presse:

Dibelius, Fr., Die Bernwardstür in Hildesheim. Mit zahlreichen Abb.

Ludwig, Heinrich, Ueber Darstellungsmittel der Malerei. — Ueber Kunstwissenschaft und Kunst.

Schuette, M., Schwäbische Schnitzaltäre. Mit ca 80 Tafeln in Lichtdruck.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.